
Hector Berlioz
Adolphe Jullien



HECTOR BERLIOZ





HECTOR BERLIOZ

D'APRÈS UN PORTRAIT LITHOGRAPHIÉ PAR BAUGNIET

A LONDRES EN 1851.

HECTOR BERLIOZ

LA VIE ET LE COMBAT
LES ŒUVRES

PAR

ADOLPHE JULLIEN



PARIS. CHARAVAY FRÈRES, ÉDITEURS
4, rue de Furstenberg, 4
ci-devant 51, rue de Seine
1882



HECTOR
BERLIOZ





HECTOR BERLIOZ

D'APRÈS UN PORTRAIT LITHOGRAPHIÉ PAR BAUGNIET

A LONDRES EN 1851.

Imp. Lemercier et C.ie R. de Seine Paris

HECTOR BERLIOZ

LA VIE ET LE COMBAT
LES ŒUVRES

PAR

ADOLPHE JULLIEN



PARIS. CHARAVAY FRÈRES, ÉDITEURS
4, rue de Furstenberg, 4
ci-devant 51, rue de Seine
1882



A MADAME

FANNY MARIN

NÉE JULLIEN

HOMMAGE AFFECTUEUX

DE L'AUTEUR





AVANT-PROPOS



Le véritable auteur de ce livre est le Public. Je l'ai bien écrit, mais c'est lui qui l'a fait, car ce n'est autre chose que l'exact récit de sa conversion, de son retour à Berlioz.

J'avais une dette de reconnaissance à payer à ce même Public, toujours invariable en ses variations incessantes, pour les mauvais compliments qu'il m'a valus tant que je n'étais pas de son avis ou qu'il n'était pas du mien, — ce qui ne revient pas au même, — et j'ai prétendu m'acquitter, en insistant sur le mérite

qu'ont eu les amateurs français à revenir d'un élan subit à Berlioz et à entraîner toute la presse en cette évolution.

D'autres grands hommes furent méconnus pendant leur vie ; il en est peu pour lesquels la réparation posthume ait été plus brusque et plus unanime.

Un homme hésiterait à se donner aussi vite un éclatant démenti ; mais le Public, être impersonnel, n'a pas de ces timidités et lorsqu'il se reprend à admirer, il applaudit d'aussi grand cœur qu'il a d'abord sifflé.

Il l'a fait pour Berlioz ; puisse-t-il le faire avant peu pour Richard Wagner !





PREMIÈRE PARTIE

LA VIE ET LE COMBAT



CHAPITRE I

L'EXISTENCE D'UN HOMME DE GÉNIE

PLAINTE INVARIABLE ET SUPRÊME AFFRONT. — VOYAGES POLITIQUES SANS RÉSULTAT. — ARRIVÉE A PARIS. — LE CONSERVATOIRE ET LE ROMANTISME. — PREMIÈRES PRODUCTIONS. — SÉJOUR EN ITALIE. — BERLIOZ ET MISS SMITHSON : LEUR MARIAGE ET LEUR MÉNAGE. — BERLIOZ JOURNALISTE. — CRÉATIONS DE SA MATURITÉ. — LES DEUX FEMMES DE BERLIOZ. — TOURNÉES ARTISTIQUES EN EUROPE. — INJURE GRATUITE AUX BOURSIERS. — DEUX DIRECTEURS RECONNAISSANTS. — LA POLITIQUE ET LA MUSIQUE. — LETTRES INÉDITES. — ŒUVRES DERNIÈRES ET DERNIERS VOYAGES. — SA MORT. — L'ADIEU DE THÉOPHILE GAUTIER.

A l'une des vingt représentations des *Troyens* — car cet admirable chef-d'œuvre n'eut que vingt

représentations, plus une en raccroc, — des amis qui accompagnaient Berlioz lui dirent en voyant la salle à peu près garnie : « Eh bien ! les voilà qui viennent. » Et lui avec un sourire mélancolique et de l'air le plus découragé : « Oui, ils viennent ; mais, moi, je m'en vais. » Aujourd'hui qu'il s'en est allé, tous accourent.

Ce fut l'éternel chagrin de Berlioz de ne pouvoir, malgré son énergie infatigable, renverser la barrière qui s'élevait entre lui-même et la masse du public français. Et sa plainte s'exhalait plus vive et plus amère à mesure qu'il vieillissait. Non que les honneurs ne fussent pas venus avec l'âge et aussi quelques succès consolateurs ; mais il n'avait obtenu ces honneurs qu'après une compétition acharnée, et ses succès les plus brillants ne dépassaient pas un cercle assez restreint d'amateurs. Il avait d'ardents admirateurs, — car le propre de sa musique, en tout temps, fut d'exciter une admiration violente ou une violente hostilité, — mais en dehors de ses partisans très-hardis, très-convaincus, et qui menaient grand bruit autour de lui, il ne rencontrait qu'indifférence ou dénigrement.

Il arrivait bien à organiser, à force de fatigue

Mon cher Antoni.

Je trouve ces vers magnifiques
pleins de feu, d'élan et d'enthousiasme bien senti
Spontini en sera très flatté je n'en doute
pas, allez les lui porter.

Mille amitiés

H Berlioz

et d'argent, quelques concerts pour l'exécution de ses grands ouvrages, et cette exécution même avait le plus souvent quelque succès grâce au bruyant concours de ses partisans ; mais sitôt qu'il essayait de poursuivre, il échouait. Il pouvait bien faire exécuter telle ou telle œuvre une ou deux fois de suite; il ne pouvait pas plus, le grand public ne répondant pas à l'appel, et il se trouvait du coup mis à l'*index* par les directeurs de théâtre, auxquels le goût du public était bien connu et qui n'auraient eu garde de le braver. M. Carvalho osa bien aller contre en jouant *les Troyens* : l'on sait quel coup ce fut pour Berlioz que ce suprême échec arrivant à la fin de sa carrière et frappant l'œuvre qu'il avait conçue, élaborée, terminée avec un enthousiasme et une foi d'apôtre.

Et cependant Berlioz, avec son puissant esprit, n'ajoutait nulle créance à cette idée, si souvent exprimée en France, que les connaisseurs français consacrent les réputations et que nul n'est sûr de passer à la postérité qui n'a reçu son passeport signé du public français. Il savait fort bien que ce sont là fadaises pures dont on berce notre amour-propre national et que les plus grands

compositeurs, ceux qui règnent au plus haut du ciel musical, sont précisément ceux que le public français a combattus de leur vivant ou complètement ignorés; mais ces maîtres-là étaient étrangers et Berlioz était français. Les succès répétés qu'il remportait en Allemagne, en Autriche, en Russie, auraient dû le consoler de ses échecs persistants en France; car, dans tous ces pays, ce n'était pas seulement un auditoire ami, c'était la masse du public qui l'applaudissait à outrance. Et pourtant ces glorieux triomphes ne pouvaient lui suffire: il revenait toujours tenter la fortune en France et ne se consola jamais de n'avoir pas été prophète en son pays.

La carrière militante de Berlioz peut se diviser en deux périodes bien distinctes : celle où il combat sur place et qui va depuis son arrivée à Paris jusqu'après *Roméo et Juliette*, en 1840; celle où, las de lutter sans profit, non sans gloire, il se met à courir le monde, afin d'établir sa réputation hors frontières et de rentrer ensuite à Paris, victorieux et triomphant : celle-là va jusqu'à sa mort. Sitôt qu'il obtenait un succès, petit ou grand, à l'étranger : « Faites en sorte que Paris le sache, » écrivait-il à ses amis. Et Paris, qui

l'apprenait, l'avait oublié l'instant d'après. C'est dans l'intervalle de ses grandes tournées et chaque fois qu'il revenait toucher barre en France, afin de voir si ses succès de l'étranger l'avaient un peu grandi auprès de ses compatriotes, qu'il faisait entendre ses dernières œuvres capitales, composées partie en voyage et partie à Paris : *la Damnation de Faust* et *l'Enfance du Christ*, le *Te Deum* et *Béatrice et Bénédict*, enfin *les Troyens*. Après, il n'eut plus que la force de retourner en Russie, — et ce fut tout.

C'est en octobre 1822 que Berlioz s'en vint à Paris, dans le but avoué d'apprendre la médecine et avec la formelle intention de n'étudier que la musique ; il approchait alors de dix-neuf ans, étant né à la Côte-Saint-André (Isère), le 11 décembre 1803, et avait déjà reçu quelques leçons de musique de deux pauvres artistes échoués à la Côte, un nommé Imbert et un nommé Dorant : c'est lui-même qui nous a transmis leurs noms. En arrivant à Paris, où son père, médecin, voulait qu'il étudiât la médecine, Berlioz n'eut rien de plus pressé que d'aller au Conservatoire et de se faire recevoir dans la classe de Lesueur, qui le prit bien vite en amitié. A peine admis comme

élève, il faisait exécuter à Saint-Roch une messe qu'il brûla presque aussitôt (sauf le *Resurrexit*) ; encore ce dernier morceau fut-il condamné plus tard sans rémission. Berlioz prit part au concours préparatoire pour le prix de Rome et ne fut même pas jugé digne d'entrer en loge : aussitôt rappelé à la Côte par ses parents, qui se défiaient beaucoup de sa « prétendue vocation irrésistible », il y parut si triste, si accablé, si misanthrope, que son père, inquiet de le voir dépérir, lui permit de retourner tenter encore une fois la fortune à Paris.

Il revint pour l'hiver de 1826. C'est alors qu'il se débat contre la misère en compagnie d'un autre étudiant, son ami Carbonnel, vivant à certains jours de légumes secs, donnant des leçons de solfège à un franc le cachet, acceptant même une place de choriste au théâtre des Nouveautés. Mais les jouissances artistiques le dédommageaient de ces privations matérielles, et son cœur déborde de joie et de bonheur chaque fois qu'il peut aller entendre à l'Opéra ou à Favart quelque chef-d'œuvre de Spontini, de Glück et de Weber; il ne fera que plus tard connaissance avec son quatrième dieu : Beethoven. Il continuait cependant à suivre les classes de Lesueur et de Reicha ; si bien qu'en

1828, l'Institut ayant mis au concours une scène d'*Orphée déchiré par les bacchantes*, il ne fut plus honteusement repoussé : le jury déclara simplement sa musique *inexécutable*, et pour toute réponse il la fit exécuter, avec les ouvertures des *Francs-Juges* et de *Waverley* (26 mai 1828), dans la salle du Conservatoire que l'excellent M. de Larochefoucauld, protecteur éclairé des arts, lui fit accorder, malgré les protestations rageuses de Cherubini.

Il aurait été bien surprenant que Berlioz, avec son ardente imagination et son esprit toujours en feu, laissât passer le mouvement romantique sans s'y associer avec la fougue et la passion qu'il apportait à toutes choses. Il devint bientôt un des coryphées de l'école nouvelle, assez peu riche en musiciens, car elle n'en compta que deux : Monpou et lui, tandis qu'elle recrutait tant d'adhérents parmi les écrivains, poètes ou prosateurs, et les artistes, peintres ou dessinateurs. Comme tous ses frères d'armes en romantisme, encore plus qu'eux tous, Berlioz courut aux représentations de pièces de Shakespeare que des tragédiens anglais donnaient alors à l'Odéon ; il y fut frappé d'un double coup de foudre, et par

Shakespeare, qui le terrassa, dit-il, et par miss Smithson, qui l'enivra. C'est pour attirer l'attention de la belle tragédienne qu'il avait organisé, avec son ouverture de *Waverley*, celle des *Francs-Juges* et la cantate de *la Mort d'Orphée*, un concert dont elle n'entendit jamais parler. C'est aussi pour arriver jusqu'à elle au moyen de la musique qu'il imagina de composer la *Symphonie fantastique*, où il se mettait en scène avec sa bien-aimée et qui devait lui gagner enfin le cœur de miss Smithson.

Ces premières tentatives de Berlioz étant peu connues, il est bon de préciser, ne fût-ce que parce qu'on trouve dans ces morceaux oubliés l'ébauche de certaines pages de *la Damnation de Faust* et de *l'Enfance du Christ*. Ses ouvertures de *Waverley* et des *Francs-Juges* furent exécutées, d'abord dans des concerts d'amateurs qui se donnaient à l'ancienne salle du Waux-Hall, puis dans le concert donné au Conservatoire en l'honneur de miss Smithson le 26 mai 1828. Il y fit entendre aussi le *Credo* de sa première messe et une marche des Mages allant à la crèche; enfin, le 11 novembre 1829, il fit exécuter de nouveau les mêmes compositions, plus une

autre intitulée : *Concert des Sylphes* et dont voici le programme : « Méphistophélès, pour exciter dans l'âme de Faust l'amour du plaisir, assemble les esprits de l'air et leur ordonne de chanter. Après avoir préludé sur leurs instruments magiques, ils décrivent un pays enchanté, dont les heureux habitants s'enivrent de voluptés sans cesse renaissantes ; peu à peu le charme opère, la voix des sylphes s'éteint et Faust, endormi, demeure plongé dans des rêves délicieux. » Tout le monde sait aujourd'hui ce qu'est devenu cet adorable morceau.

Sur ces entrefaites, il obtint le prix de Rome en juillet 1830, — après avoir concouru quatre ans inutilement, — et se mit en route pour Rome non sans avoir donné un concert d'adieux où il fit entendre sa cantate couronnée de *Sardanapale* et la *Symphonie fantastique*. Il demeura près de deux ans en Italie, afin de se conformer en partie aux règlements ; mais ce séjour fut entièrement perdu pour lui au point de vue artistique. Avec le juste et profond dégoût qu'il avait de la musique italienne, il ne pouvait que souffrir là-bas de tout ce qu'il entendait ; le mieux qu'il pût faire était de s'enfuir de Rome dans la campagne, où il se

promena avec son ami de rencontre, Mendelssohn, jusqu'au jour assez tôt venu où leurs deux esprits, si dissemblables, se lassèrent l'un de l'autre. Il abrégea son séjour en Italie autant que possible et sitôt que le directeur Horace Vernet lui en donna licence, il revint à Paris, rapportant comme ouvrages principaux une ouverture du *Roi Lear* et le monodrame de *Lelio* ou *le Retour à la vie*, qu'il aurait aussi bien pu composer à Paris qu'à Rome. Et même, en restant à Paris, il aurait très probablement composé davantage au lieu d'aller flâner dans la campagne en pinçant de la harpe et en tirant sa poudre aux moineaux.

Dès qu'il fut de retour à Paris, en 1832, Berlioz se sentit reconquis par miss Smithson, dont une autre passion byronienne l'avait détourné pour un temps et qu'il qualifiait aimablement de « fille Smithson » tandis que son cœur était pris ailleurs. Il se hâta donc d'organiser un concert pour faire entendre à celle qu'il aimait la *Symphonie fantastique*, complétée par le *Retour à la vie*, et ce jour-là (9 décembre 1832), il triompha doublement puisque l'audition du chef-d'œuvre qu'elle avait inspiré émut violemment la tragédienne et la fit souscrire aux vœux de Berlioz. Les deux familles,



PREMIÈRE FEMME DE BERLIOZ

H.-G. SMITHSON

née à Ennis, le 18 mars 1802

cependant, plus clairvoyantes que les jeunes gens, faisaient une juste opposition à ces beaux projets d'avenir; mais les deux amants, Berlioz le premier, usèrent de toute leur énergie afin de surmonter les obstacles et de nouer cet indissoluble lien qui devait les rendre également malheureux.

Pendant toutes ces négociations, le théâtre anglais de Paris dut fermer et miss Smithson resta sans ressources, tout ce qu'elle possédait ne suffisant pas au paiement des dettes de l'entreprise; par surcroît de malheur, elle se cassa la jambe en descendant de voiture, un jour qu'elle faisait des courses pour organiser une représentation à son bénéfice. Pendant que la malade était étendue sur son lit de douleur, Berlioz eut tout le temps de faire à ses parents les « sommations respectueuses » d'usage et sitôt qu'elle fut guérie, il l'épousa. « Elle était à moi, dit-il, je défiais tout. »

Le jeune ménage ne roulait pas sur l'or; la femme n'avait que des dettes, et le mari possédait trois cents francs qu'un ami lui avait prêtés. Il n'importe, on menait gaîement triste vie. Pour apporter, sinon l'aisance, au moins le nécessaire dans la maison, Berlioz eut recours à sa plume et se mit à écrire dans les journaux par nécessité,

ce qu'il n'avait fait d'abord que par amour de la lutte et besoin de se défendre. Il avait débuté dès 1828 au *Correspondant* par des études très-remarquées sur les symphonies de Beethoven que les artistes et les amateurs de Paris, ceux-là mêmes qui consacrent toutes les réputations, venaient enfin de connaître grâce à la fondation de la *Société des Concerts;* il avait aussi fourni quelques articles à la *Revue Européenne*, au *Courrier de l'Europe*; enfin, la *Gazette musicale de Paris*, fondée en 1833 et qui vient seulement de disparaître en 1881 après quarante-sept ans de glorieuse existence, l'accueillit avec empressement et se dévoua à son succès.

Peu après, il entrait au *Journal des Débats* où il occupa pendant trente ans la place que l'on sait et dont les propriétaires devinrent ses protecteurs dévoués en toute circonstance. Outre qu'ils lui donnaient de quoi vivre à peu près convenablement, ses articles servirent d'abord à Berlioz, en lui créant de nombreuses relations dans la presse, autant qu'ils lui nuisirent plus tard, en lui suscitant d'implacables inimitiés. Il les bravait d'ailleurs et s'en faisait gloire, en homme doué d'un véritable

tempérament de journaliste et pour lequel c'est une véritable jouissance que de dire nettement leur fait à toutes les médiocrités qui encombrent le pavé de Paris. Il écrivait comme il pensait, comme il parlait, avec la même implacable franchise, et s'aliéna presque tout le monde : il faut n'avoir besoin de personne, en aucune façon, pour jouer ce jeu-là.

C'est au milieu d'embarras d'argent sans cesse renaissants, que Berlioz composa cette symphonie d'*Harold en Italie*, inspirée à coup sûr par le souvenir de ses excursions aux environs de Rome et dans laquelle il introduisit pour Paganini une partie d'alto principal, trop peu principal encore au gré du grand violoniste qui aurait voulu que ce fût un concerto véritable avec de simples répliques d'orchestre : heureusement que Berlioz n'entendit pas de cette oreille-là. L'exécution d'*Harold* (23 novembre 1834) classa désormais Berlioz auprès des connaisseurs et bientôt après, M. de Gasparin, ministre de l'Intérieur, lui commandait un *Requiem* pour les victimes de la Révolution de 1830, qui changea de destination et fut exécuté, en fin de compte, au service célébré aux Invalides, le 5 décembre 1837, pour les soldats

français et le général Damrémont, tues au siège de Constantine.

Cette bonne veine fut interrompue un moment par l'échec à l'Opéra de *Benvenuto Cellini*, bien soutenu par Mesdames Stoltz et Dorus-Gras et mal défendu par Duprez qui devait s'en vanter plus tard (1) (3 septembre 1838); mais Berlioz se remit vivement de cette chute afin d'organiser deux concerts au Conservatoire, où il donnerait la *Symphonie fantastique*. Au second de ces concerts, qui eut lieu le 16 décembre 1838, un homme se précipita sur l'estrade en embrassant Berlioz, et le lendemain ce même homme, qui n'était autre que Paganini, lui faisait remettre 20,000 francs, afin qu'il pût se livrer au travail en toute liberté d'esprit. Berlioz, profitant des premiers loisirs qu'il eût depuis son arrivée à Paris, compose alors coup sur coup son *Roméo et Juliette*, qu'il dédie par reconnaissance à son bienfaiteur et qu'on entendit pour la première fois le 24 novembre 1839, la grande *Symphonie funèbre et triomphale*, exécutée à l'inauguration de la colonne de Juillet, en 1840, puis nombre de

(1) Voir ce que le vieux ténor impénitent dit de *Benvenuto Cellini* dans ses *Souvenirs d'un Chanteur*. (Un vol. in-18, Calmann Lévy)

mélodies séparées et la brillante ouverture du *Carnaval romain*.

1840 : une date importante dans la carrière de Berlioz. Sa vie se dédouble à partir de ce moment. Méconnu dans son pays, dégoûté de toujours lutter sans s'imposer au grand public, abattu par l'insuccès récent de *Benvenuto* qui devait lui fermer pour toujours les portes de l'Académie de Musique, il résolut d'entreprendre une tournée artistique à travers l'Europe et commença dès la fin de 1840, par la Belgique. Il y obtint plus de succès qu'en France, mais fut encore vivement discuté ; il avait emmené avec lui une cantatrice assez médiocre, Mlle Récio, qu'il épousa dès que sa première femme eut le bon goût de mourir et qui ne le rendit pas plus heureux : l'une buvait, l'autre voudra chanter et ses sottes prétentions mettront Berlioz hors de lui. Cette première excursion hors frontière ayant suffisamment réussi, il en entreprit d'autres, et son existence, à dater de ce jour, ne fut plus qu'un long voyage. Il visita à diverses reprises la Hongrie, la Bohême, la Prusse, la Russie, l'Autriche, éprouvant de temps à autre le besoin de revoir la terre natale, puis regagnant presque

aussitôt sa véritable patrie artistique, l'Allemagne. Partout fêté, partout acclamé, il retrouve à Leipzig Mendelssohn, avec lequel il renoue aussitôt sans plus penser aux démêlés de leur jeunesse ; à Dresde, il rencontre un dévouement au moins égal de la part de Richard Wagner qui l'accueille en frère et le traite en maître ; à Berlin, Meyerbeer conduit en sa présence une représentation des *Huguenots*.

Son premier voyage, effectué de 1841 à 1843, avait été consacré à l'Allemagne du Nord. Après un temps d'arrêt à Paris où il organisa d'abord un festival-monstre à l'Exposition des Produits de l'Industrie, en août 1844, puis quatre grands concerts au Cirque des Champs-Elysées, dans les premiers mois de 1845, il repartit pour cette terre bénie d'Allemagne, où tous attendaient son retour avec impatience et, cette fois, il revint par l'Autriche, la Bohême et la Hongrie. En 1846 il était de retour à Paris et se décidait à faire entendre l'œuvre la plus considérable qu'il eût encore écrite. Dans l'après-midi du 6 décembre avait lieu à l'Opéra-Comique, devant un auditoire assez peu nombreux, la première exécution de *la Damnation de Faust*, et cette seule audition suffit à montrer

à Berlioz qu'il était encore loin d'avoir vaincu son pays : alors, il partit pour la Russie. Assurément, ce pitoyable échec de *la Damnation de Faust,* donnée au cœur de l'hiver dans une ville absolument indifférente au chef-d'œuvre qui vient de naître, est chose très-affligeante en soi ; mais il ne faut pas en rendre responsables certaines catégories de gens plutôt que d'autres, et il est parfaitement superflu d'accuser les boursiers — comme je l'ai lu quelque part — d'être allés ce jour-là à la Bourse plutôt qu'à l'Opéra-Comique. Le 6 décembre étant un dimanche, les boursiers qui aimaient la musique pouvaient très-bien assister au concert et les autres n'étaient pas tellement coupables de l'ignorer.

Lorsque Berlioz revint de Russie couronné de lauriers et les poches suffisamment garnies pour solder toutes les dettes qu'il avait contractées en vue de l'audition de *la Damnation de Faust* à l'Opéra-Comique, il s'employa très-activement à faire attribuer le privilège de l'Opéra à Duponchel et à Roqueplan qui parlaient de reprendre aussitôt *Benvenuto Cellini,* de monter *la Nonne Sanglante,* etc. Berlioz réussit à les faire nommer directeurs

par l'appui des Bertin, mais ils n'eurent pas plutôt le décret ministériel en poche qu'ils battirent froid à Berlioz. Celui-ci comprit qu'il les gênait et comme il avait l'habitude de ces sortes de procédés, il s'en fut à Londres pour les débarrasser de sa présence importune. Cette affaire de Drury-Lane, mal engagée avec l'impresario Jullien, se termina par une banqueroute, et la Révolution de 1848 éclatant par là-dessus, Berlioz se serait trouvé absolument sans un sou pour vivre si Victor Hugo n'avait fait conserver au musicien juré de l'école romantique la petite place de blibliothécaire au Conservatoire, dont il vivait.

Au mois d'août 1848, Berlioz éprouva une des plus vives douleurs de sa vie en apprenant la mort de son père, — sa mère était morte depuis dix ans et sa première femme ne devait mourir qu'en 1854; — il retourna alors à Grenoble et le récit de ce voyage est fait en termes on ne peut plus touchants dans ses *Mémoires*. Auparavant, il avait publié son excellent *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, qui, pour ne pas s'adresser aux simples amateurs, n'en est pas moins un de ses ouvrages qui lui font le plus

d'honneur. C'est vers ce temps-là qu'il essaya son petit *Chœur de bergers* sous le nom de Pierre Ducré, dans les concerts de la salle Sainte-Cécile, à la Chaussée d'Antin ; c'est aussi vers cette époque — un peu plus tard, pour être exact, — que son *Benvenuto Cellini*, reçu triomphalement à Weimar, en mars 1852, échouait complètement à Londres, où les Italiens, dit-il, se liguèrent pour le siffler (1) ; c'est encore et toujours dans la même période qu'il adressait un charmant billet de réponse à son ami Philarète Chasles, qui s'était plaint du silence obstinément gardé par le compositeur : la politique, alors, forçait la musique à chômer.

« Je vous remercie, mon cher Chasles, de vos quatre lignes d'encouragement. Je ne crois pas être de force à servir la *cause vraie* d'une façon appréciable, mais j'ai besoin de me dégonfler parfois. Robert Macaire a raison : *Il faut bien se passer quelques douceurs*. Le *silence* et l'*absence*

(1) On croit généralement, d'après la plupart des écrits biographiques sur Berlioz, pour ne pas dire d'après tous, que le succès de *Benvenuto* à Weimar suivit l'échec à Londres et mit du baume sur la blessure du compositeur. Or, *Benvenuto* fut donné à Weimar le 20 mars 1852 et à Londres le 25 juin 1853, où les trois principaux rôles étaient chantés par M[mes] Julienne Dejean, Nantier-Didiée et M. Tamberlick.

de *cadence* dont vous avez la *bienveillance* de vous plaindre si poétiquement dureront jusqu'à la fin de ce mois seulement. Nous organisons avec acharnement pour le mardi 28 l'exécution des quatre premières parties de ma symphonie avec chœurs, *Roméo et Juliette*. J'espère que nous parviendrons à nous en tirer pour les grands ensembles, *but the queen Mab is so extravagantly wicked* (mais la reine Mab est si étrangement méchante), qu'elle me fait rêver chaque nuit d'orchestre en désarroi, de fausses notes et de trompettes discordantes... (1) »

En décembre 1854, sa trilogie sacrée de *l'Enfance du Christ*, complétée et remaniée, obtenait le plus franc succès à la salle Herz, et si elle n'était jouée qu'une fois, c'est que Berlioz partait presque aussitôt pour l'Allemagne où l'on brûlait d'entendre ce nouvel ouvrage. Il revenait à Paris au commencement de l'année suivante, et le 30 avril 1855, veille de l'ouverture de l'Exposition universelle, il faisait exécuter à Saint-Eustache son grand *Te Deum* pour trois orchestres, chœur et orgue. Il s'agit de le graver ensuite et Berlioz

(1) Lettre inédite du 9 janvier 1851, en ma possession.

put voir alors en quelle admiration le tenaient les pays étrangers, car les premiers souscripteurs furent les rois de Hanovre, de Saxe, de Prusse, l'empereur de Russie, le roi des Belges, la reine d'Angleterre... L'année suivante, enfin, le 21 juin 1856, après quatre tours de scrutin, Berlioz était nommé membre de l'Institut de France en remplacement d'Adolphe Adam, qui avait refusé de voter pour lui deux ans plus tôt et qui lui avait préféré Clapisson (1).

« Mon cher Stephen, je savais bien que vous aviez un digne cœur; vous venez de m'en donner une nouvelle preuve. Laissez-moi vous serrer la main. Je regrette seulement que vous ne soyez pas venu à la soirée d'Escudier; j'aurais été si heureux de vous faire entendre, avant la scène des *Troyens*, des fragments de *Béatrice et Bénédict*, qui ont été supérieurement exécutés. Vous devriez venir à Bade où cet opéra sera représenté le 6 août; vous devriez avoir 40,000 francs de rente... ou me les faire avoir. Alors, je vous enverrais chercher dans une belle voiture à quatre

(1) Voir le spirituel article et la protestation d'Offenbach journaliste à propos de cette élection au moins singulière, à la fin de mon livre: *Airs variés*. (Un vol. in-18, Charpentier, 1877, p. 347 à 358.)

chevaux pour vous conduire au chemin de fer, et un splendide hôtel vous attendrait à Bade, et je m'arrangerais pour vous éviter les honneurs d'une sérénade à votre arrivée ; — ou encore, et plus simplement, Bénazet devrait vous engager à venir assister à l'inauguration de son nouveau théâtre... (1) »

Comme on sent bien dans cette lettre, adressée à son vieil ami Stephen Heller, la joie qu'éprouvait Berlioz à l'idée de faire enfin représenter un deuxième ouvrage dramatique aux portes de la France, sinon à Paris même, et devant un auditoire en grande partie composé de ses compatriotes. La représentation de ce gracieux opéra-comique eut effectivement lieu, trois jours plus tard qu'il ne l'espérait, le 9 août 1862, et le succès fut tel auprès de ce public cosmopolite qu'il eut un retentissement immédiat à Paris et que l'année suivante Mmes Viardot et Vandenheuvel-Duprez chantaient au Conservatoire le délicieux nocturne qui termine le premier acte. Un instant, Berlioz put espérer qu'on allait jouer ce charmant badinage à l'Opéra-Comique, mais

(1) Lettre inédite, en ma possession.

il dut bientôt se rendre à l'évidence et n'y pensa plus. D'ailleurs, il était tout entier à ses *Troyens* et l'apparition de cette œuvre aimée, caressée en silence pendant longtemps, absorbait toutes ses pensées. Sa vie entière s'était rattachée à ce dernier espoir de succès, et lui-même, avec la conviction du génie, disait en pleurant au sortir de la répétition générale : « C'est beau, c'est sublime! »

Les Troyens furent joués au Théâtre-Lyrique de la place du Châtelet le 4 novembre 1863 et tombèrent sans que la première soirée ait eu rien de particulièrement hostile ou de blessant. Ce sont les articles dédaigneux de tous les grands journaux, à deux ou trois exceptions près, ce sont les railleries sans trêve de la petite presse et des parodies théâtrales, c'est surtout l'indifférence absolue du public laissant cette œuvre chérie se traîner misérablement sur l'affiche une vingtaine de fois, qui désolèrent Berlioz et le tuèrent. Cet ouvrage avait été sa suprême espérance ; avec sa chute commença sa longue agonie de six ans. Il se retira chez lui, taciturne, désolé, et se laissa vivre, entouré seulement de quelques amis qui s'efforçaient à le consoler et soigné comme un

enfant par Mme Récio, sa belle-mère. Sa seconde femme était déjà morte (juin 1862) et reposait au cimetière Montmartre, auprès de miss Smithson.

A deux reprises seulement, il consentit à quitter Paris, d'abord pour aller diriger *la Damnation de Faust* à Vienne, où l'appelait M. Herbeck, maître de chapelle de la cour; ensuite pour se rendre à Saint-Pétersbourg, où le réclamait la grande duchesse Hélène, admiratrice enthousiaste de ses œuvres. Mais au moment même de partir, il apprend que son fils Louis, qui s'était fait marin, vient de mourir de la fièvre aux colonies. Ce coup terrible acheva Berlioz qui gardait des trésors de tendresse pour ce fils, un assez mauvais sujet qui ne lui avait guère causé que des désagréments; il partit la mort dans l'âme. A son retour, il essaya d'aller reprendre un peu de vie au bord de la Méditerranée, mais il tomba frappé d'une congestion cérébrale en regardant la mer. Sa maladie nerveuse empirait toujours; il eut encore la force et la volonté de se traîner à Grenoble où ses compatriotes, enfin fiers de lui, l'acclament et le couronnent au milieu des éléments déchaînés. Ce fut la fin : le lundi 8 mars

1869, au matin, Hector Berlioz, de retour à Paris, rendait le dernier soupir.

Alors, Théophile Gautier, fidèle au devoir qu'il s'était tracé de ne jamais laisser disparaître un soldat de l'armée romantique sans lui donner le suprême adieu, Gautier fit sur Berlioz un article où se trouve résumée de la façon la plus saisissante la carrière toute de lutte et de combats qui venait de s'achever. « Personne, disait-il, n'eut à l'art un dévouement plus absolu et ne lui sacrifia plus entièrement sa vie. En ce temps d'incertitude, de scepticisme, de concessions aux autres, d'abandon de soi-même, de recherche du succès par des moyens opposés, Hector Berlioz n'écouta pas un seul instant ce lâche tentateur qui se penche, aux heures mauvaises, sur le fauteuil de l'artiste, et lui souffle à l'oreille des conseils prudents. Sa foi ne reçut aucune atteinte et, même aux plus tristes jours, malgré l'indifférence, malgré la raillerie, malgré la pauvreté, jamais l'idée ne lui vint d'acheter la vogue par une mélodie vulgaire, par un pont-neuf rhythmé comme une contredanse. En dépit de tout, il resta fidèle à sa conception du beau : s'il fut un grand génie, on peut le discuter encore, — le monde est livré aux controverses,

— mais nul ne penserait à nier qu'il fut un grand caractère. »

Lorsque Gautier parlait ainsi, les temps étaient proches. Ils sont arrivés depuis et personne, aujourd'hui, n'oserait disputer à Berlioz aucune de ces deux qualités, pas plus la première que la seconde.





CHAPITRE II

BERLIOZ AU CONSERVATOIRE

Décembre 1872 (1)

TRIPLE RÉPARATION D'HONNEUR DU CONSERVATOIRE ENVERS BERLIOZ : SCÈNE D'AMOUR DE ROMÉO, OUVERTURE DU CARNAVAL ROMAIN, MARCHE DES PÉLERINS D'HAROLD. — LES HA, HA, HA ! DE LA CRITIQUE ET LES HÉSITATIONS DU PUBLIC.

Cette même semaine, la Comédie-Française faisait une reprise solennelle d'une tragédie immortelle qui ne put être jouée que huit fois à sa naissance, *Britannicus*, et le Conservatoire exécutait avec un succès marqué une œuvre admirable qu'on sifflait dans cette même salle de la rue Bergère il y a onze ans. Rien de plus instructif, à mon sens, que ces rapprochements historiques

(1) Cette date et celles qu'on trouvera par la suite en tête de chaque chapitre indiquent précisément, comme il est dit dans l'Avant-propos, les différentes stations des amateurs et des journaux dans leur retour vers Berlioz. Elles marquent en quelle année a eu lieu le concert ou l'incident d'où le chapitre découle et, pour les œuvres en particulier, elles donnent l'époque à laquelle elles furent enfin connues et admirées, par opposition à la date de l'exécution originale qu'on trouve au courant du récit : encore un hommage à la sagacité du public.

dans les questions d'art. Comment démontrer mieux que par le fait brutal la vanité des jugements hâtifs que nous sommes si enclins à porter et que la postérité casse tout d'une voix ?

S'il est profitable d'étudier dans le passé ces revirements de l'opinion, combien n'est-il pas plus curieux d'assister à une telle révolution, d'en deviner les prémisses, de voir le goût public passer successivement par tous les degrés : l'hostilité, la défiance, la confiance, la faveur, l'admiration ! C'est, d'ordinaire, l'affaire de vingt ou trente ans. Il y a plaisir à voir le public arriver ainsi à résipiscence, tant il met de bonne grâce à se renier lui-même. Or, pareil spectacle va nous être offert, et je vous engage à le suivre avec d'autant plus d'attention qu'il s'agit d'un des musiciens qui ont été le plus vilipendés de leur vivant, de Berlioz.

N'en déplaise à ceux qui n'écoutent encore qu'en se signant les admirables créations de ce fiévreux artiste, dans vingt ans il aura sa place marquée parmi les plus grands maîtres. J'en vois le présage certain dans l'accueil que lui fait maintenant le Conservatoire, un excellent baromètre pour juger des variations du goût

musical, mais baromètre qui monte avec une lenteur désespérante. Voyons de combien il a monté en quarante ans.

La Société des Concerts du Conservatoire ouvrit ses portes à Berlioz en 1834 et exécuta sans aucun succès son ouverture de *Rob-Roy*. En 1849, elle joua, toujours sans succès, le chœur et le ballet des sylphes et la marche hongroise, de *la Damnation de Faust*. L'écart de ces deux dates dit assez quel cas on faisait alors de ces « divagations musicales. » Enfin, en 1861, la Société inscrivait sur son programme toute la scène du sommeil de *Faust*, l'air du démon, le chœur et le ballet des sylphes, et le double chœur des étudiants et des soldats. L'accueil fut des plus froids : le ballet des sylphes parut seul distraire l'auditoire.

A la fin pourtant, après ce double chœur d'une gaieté si bruyante et si vraie, quelques bravos se firent entendre qui provoquèrent de vives manifestations en sens inverse. Ces marques de mécontentement froissèrent quelques musiciens qui, à leur rentrée dans le foyer, se mirent à acclamer Berlioz. Le public n'avait rien à voir à cette ovation qui se passait hors de la salle des concerts; mais les ennemis de l'auteur ne man-

quèrent pas de grossir cet incident outre mesure, et s'en allèrent, en protestant que, si pareille scène se renouvelait, on serait forcé de faire usage au Conservatoire d'un vieil instrument délaissé, que les représentations de *Tannhauser* venaient précisément de remettre à la mode.

Scudo fut naturellement un de ceux qui crièrent le plus fort : on reconnaît là le juge qui, malgré de sérieuses qualités, une grande franchise et une raideur sévère, était homme de parti pris au premier chef et condamnait l'œuvre au seul vu de la signature. De tous les musiciens contemporains, David, Gounod, Wagner, que Scudo poursuivait de ses impitoyables sarcasmes (ses jugements sur la musique moderne ne sont que critiques amères et imméritées), Berlioz fut celui contre lequel il déploya le plus d'acharnement et de fureur; l'homme même n'échappait à ses attaques passionnées. Pour la musique, il la jugea d'un mot : « J'ose affirmer qu'on ne la réentendra pas en pareil lieu. »

Cependant cette algarade n'avait en rien affaibli l'estime que certains membres de la Société des Concerts avaient pour Berlioz, et ils cherchèrent quelle nouvelle page du maître ils pourraient bien

produire. Berlioz avait justement fait exécuter, sur la fin de 1854, une œuvre d'une grâce exquise, qui tranchait, par sa douceur et sa simplicité, sur les violences qu'on lui reprochait d'habitude. C'était une trilogie sacrée, *l'Enfance du Christ*, sorte de mystère musical, empreint d'une foi naïve et que la masse du public aussi bien que la presse avaient favorablement accueilli. Je sais même tels juges qui écrivirent à ce propos, et aussi sur *les Troyens*, des pages qu'il fera bon relire plus tard: elles ne sont pas moins curieuses que celles que Suard et Geoffroy commirent sur *les Noces de Figaro* et sur *Don Juan*, mais il faut attendre, pour les citer, qu'elles aient acquis toute leur saveur.

On décida de donner au Conservatoire la seconde partie : *le Repos de la Sainte Famille*. Elle datait d'un peu plus loin que le reste de l'œuvre. Un jour qu'il était en soirée et qu'on jouait aux cartes, Berlioz s'était assis à l'écart et griffonnait machinalement un petit morceau qui prenait peu à peu une certaine tournure archaïque. Il venait de finir quand son ami Duc, l'architecte, s'approcha de lui : « Que fais-tu là ? — Tu le vois. Bien fin qui devinerait que ce morceau

est de moi. On jurerait qu'il date du siècle dernier. — Qui t'empêche d'essayer ? — Il faudrait un nom. Baste ! je prends le tien : ce morceau sera de Pierre Ducré. » A quelque temps de là, ce charmant pastiche fut exécuté dans un concert sous le nom de *Pierre Ducré*, *maître de chapelle du dix-huitième siècle* : immense succès. Peu de jours après, Duc se présenta chez une dame qui avait de grandes prétentions en musique, et qui tombait en syncope au seul nom de Berlioz. « Quel musicien que ce Ducré ! s'exclama-t-elle. Et dire qu'il était resté inconnu jusqu'à présent. Quel charme ! Quelle onction ! Ce n'est pas votre fou de Berlioz qui écrirait une pareille merveille ! — Vous vous trompez, madame ; Pierre Ducré, c'est lui. » La dame, dit-on, ne pardonna pas de longtemps à M. Duc de l'avoir aussi cruellement mystifiée. Une chose pouvait pourtant la consoler : c'est qu'elle était en nombreuse et bonne compagnie.

Cette page si gracieuse réussit assez au Conservatoire, en 1864, pour qu'on ne craignît pas de la rejouer en 1866. L'année précédente, Berlioz avait encore obtenu un succès inespéré au Conservatoire, avec le duo nocturne de *Béatrice et Béné-*

dict, une spirituelle comédie musicale qu'il avait extraite de la pièce de Shakespeare, *Beaucoup de bruit pour rien*, à l'exemple et à l'inverse de Berton qui en avait déjà tiré son beau drame lyrique de *Montano et Stéphanie*. Ce délicieux nocturne, supérieurement chanté par Mmes Vandenheuvel-Duprez et Viardot, produisit un si charmant effet par sa couleur mystérieuse que le public, ravi, le fit répéter d'enthousiasme.

Ces trois succès auraient dû réparer aux yeux du maître les échecs passés, mais son cœur ulcéré et marri ne pouvait plus goûter aucune joie paisible: une inquiétude sans fin, une désespérance profonde le tenaient abattu depuis que son œuvre favorite, *les Troyens*, était tombée sous les blâmes de la critique et sous les quolibets d'une foule hostile. Et puis, à tout prendre, ces œuvres charmantes que le public semblait goûter n'étaient pas l'expression la plus puissante du génie de Berlioz et, pour que la réparation fût complète, il fallait que l'ouvrage condamné fût applaudi au lieu même où il avait été sifflé. Berlioz mourut sans avoir eu cette satisfaction.

Il laissait heureusement de chauds partisans, tout prêts à lui rendre un éclatant hommage.

M. Pasdeloup avait déjà amené le public des Concerts populaires à écouter favorablement les belles ouvertures du *Roi Lear*, des *Francs-Juges*, du *Carnaval romain*, et aussi d'admirables fragments de *Roméo et Juliette*. M. Litolff et surtout M. Reyer firent plus encore pour sa gloire en nous révélant des pages d'une beauté éclatante d'*Harold*, de *Roméo*, des *Troyens*, etc.

Grâce à eux, la valse des sylphes et le menuet des follets, de *Faust*, devinrent célèbres du jour au lendemain. Inconnus il y a trois ans, ces morceaux sont classiques aujourd'hui: pas de concert où on ne les ait joués dix et vingt fois, car le *bis* est de rigueur. Le Conservatoire se piqua alors d'honneur, et au début de l'hiver dernier, il nous réoffrit tous les fragments de *Faust* qu'il avait joués en 1861. Qui l'aurait cru ? Ce fut un grand et durable succès, car en moins d'un an le Conservatoire a rejoué six fois ces délicieux morceaux, et chaque fois ils ont rencontré une faveur plus vive. Aujourd'hui, ils font partie du répertoire au même titre que les œuvres de Beethoven ou de Mozart. On les joue même plus souvent, sans doute pour réparer le plaisir perdu. Que pense de cela l'ombre de Scudo ?

La morale à tirer de ce récit peut se résumer dans ces mots que M. F. Thomas prononça sur la tombe de Berlioz : « Nous avons un grand malheur en France, nous sommes réfractaires à l'admiration. Ce sentiment nous pèse comme s'il était un aveu d'infériorité, comme s'il nous diminuait, quand il nous grandit au contraire en nous élevant vers l'artiste qui l'inspire. » Belles et justes paroles qui expliquent à merveille l'existence si orageuse de notre musicien. Pendant nombre d'années il a produit des pages superbes, souvent des chefs-d'œuvre, et toujours ses généreux efforts sont venus se briser contre cette barrière d'indifférence égoïste et de critique envieuse, obstacle insurmontable pour les artistes qui, comme Berlioz, ne veulent ni sacrifier aux goûts routiniers du public, ni user pour conquérir ses faveurs des mille ressources de l'intrigue.

La mort seule devait ouvrir enfin les yeux à ses détracteurs. A peine le grand artiste eut-il disparu, que l'indifférence s'évanouit. Le blâme fit place à la louange ; le public revint sur son premier jugement, et, emportée par ce retour subit, la presse elle-même rendit pleine justice au compositeur qu'elle avait, vivant, abreuvé de douleurs et de

déboires. Qui ne se rappelle cette première explosion de regrets à l'audition des fragments de *Faust*, aux concerts de l'Opéra ? Applaudissements, *bis*, acclamations, le triomphe fut complet, le public fasciné, la critique convertie. Les mêmes bouches, les mêmes plumes, qui, jusqu'alors, n'avaient eu pour Berlioz que froid dédain ou fine ironie, ne trouvèrent pas d'expressions assez fortes pour peindre leur ravissement : ce fut une surprise universelle.

Mais, si ce n'est pas une œuvre nouvelle ou encore inconnue qui excite de tels transports, où donc étaient hier ces admirateurs d'aujourd'hui, ces enthousiastes de demain ? Hier, ils étaient dans les rangs des détracteurs. Et qu'on ne dise pas que c'est une génération nouvelle qui fête les œuvres du maître et que ceux qui applaudissent à cette heure ne sont pas les mêmes qui riaient hier à gorge déployée. Cette excuse, à peine valable pour la première audition de *Faust* en 1846, serait ridicule appliquée à ces dernières années. Ces personnes hier hostiles, aujourd'hui silencieuses ou favorables, sont bien les mêmes : la mort seule de l'auteur a pu changer leurs critiques en éloges, leurs sifflets en bravos.

Du reste, le revirement de l'opinion publique à l'égard de Berlioz ne fait que commencer; ce sera un spectacle amusant que de voir ses ennemis disparaître un à un devant la faveur chaque jour croissante de l'opinion. Il faut dire qu'à cette heure ses opéras sont de beaucoup en retard sur ses symphonies. Cela s'explique aisément par la facilité qu'on a de jouer tel ou tel fragment de symphonie et aussi par le nombre croissant des concerts voués à la musique d'orchestre et qui, tous, tiennent à honneur d'exécuter les œuvres de Berlioz.

Ici apparaît le beau rôle que peut jouer la Société du Conservatoire, en poursuivant l'œuvre de réparation commencée par MM. Litolff et Reyer envers notre grand musicien. Elle semble, du reste, l'avoir compris en rejouant dès le début de cette année les fragments de *Faust*. Mais il ne faut pas qu'elle s'en tienne là. Qu'elle n'oublie pas que Berlioz lui a légué la masse entière de musique qu'il possédait, contenant tout ce qui est nécessaire pour l'exécution en grand de tous ses ouvrages, les opéras exceptés. Elle n'a donc que l'embarras du choix. Mais qu'elle ne tarde pas trop à choisir ! Pareil legs oblige,

et il importe à la gloire du Conservatoire de ne pas se laisser devancer dans cette louable entreprise.





CHAPITRE III

BERLIOZ ET SCHUMANN

Mars 1873

L'UN JUGÉ PAR L'AUTRE. — TOUS DEUX ACQUIÈRENT DROIT DE CITÉ AU CONSERVATOIRE ET AUX CONCERTS POPULAIRES. — ŒUVRES CRITIQUES DE SCHUMANN ET MÉMOIRES DE BERLIOZ. — LA SYMPHONIE FANTASTIQUE, L'OUVERTURE DU CARNAVAL ROMAIN ET L'OUVERTURE DE LA FIANCÉE DE MESSINE.

La *Symphonie fantastique*, que M. Pasdeloup vient d'exécuter, est une des premières œuvres de Berlioz. Il la commença en 1829, un an avant d'obtenir le prix de Rome, et la fit entendre au Conservatoire avant son départ pour l'Italie, en 1830: la marche au supplice produisit une grande sensation, mais la scène aux champs ne fit aucun effet. Ce n'était encore là que l'ébauche de cette vaste conposition qu'il refit en grande partie à la villa Médicis : il ajouta une seconde partie, le monodrame de *Lelio* ou *le Retour à la vie*, pour compléter ce roman musical, *Episode de la Vie d'un Artiste*, qui n'est autre que l'histoire de la

furieuse passion de l'auteur pour la célèbre tragédienne anglaise, miss Smithson.

A son retour de Rome, Berlioz fit exécuter sa double symphonie dans un grand concert qu'il donna au Conservatoire, et auquel assistait miss Smithson: c'était le 9 décembre 1832. Cette brillante audition d'une œuvre dont elle savait être l'héroïne, bouleversa à tel point l'actrice qu'elle céda aussitôt aux vœux du musicien dont elle ignorait presque le nom en entrant dans la salle. Leur mariage aurait été célébré sur l'heure si la famille Berlioz n'avait retardé autant que possible, jusqu'aux sommations respectueuses inclusivement, cette union qui devait si tristement finir. On reconnaît là les grands coups de foudre du temps romantique.

Cette œuvre est celle d'un artiste de grand tempérament et d'une imagination incroyable. L'inspiration en est très riche, et même exubérante, l'auteur y accumulant à l'envi les difficultés, les dessins contraires, les sonorités les plus bizarres, les heurts les plus violents; mais on reconnaît sous ces extravagances voulues une vigueur inimaginable et un génie de premier ordre. On comprend dès lors que le public d'aujourd'hui ait été

dérouté par cette étrange conception, mais n'oublions pas que cette symphonie a été très applaudie en Allemagne, en Autriche, en Russie. Il faut se reporter de trente ans en arrière pour goûter et bien juger cette création d'un esprit aussi puissant qu'exalté.

A l'origine, Berlioz joignit à sa symphonie un long programme étourdissant de lyrisme, qui lui valut force plaisanteries. Les journaux du temps n'ayant pas conservé ce curieux scénario, voici une traduction d'après l'allemand, qui suffira pour en faire apprécier le romantisme échevelé :

« 1re partie : *Rêveries, Passions*. Le compositeur imagine un jeune musicien (c'est lui-même) en proie à cette maladie morale qu'un illustre écrivain a défini « le vague des passions ». Ce jeune homme vient d'apercevoir pour la première fois une figure de femme, en qui se résume et s'incarne l'idéal que rêvait son imagination. Par un caprice singulier du sort, l'image chérie ne lui apparaît jamais sans être accompagnée d'une pensée musicale, dans laquelle il trouve un certain caractère passionné, mais noble et timide, le caractère même de la jeune fille : cette mélodie et cette figure le poursuivent sans relâche comme

une double idée fixe. La rêverie mélancolique, interrompue seulement par quelques accents joyeux, s'élève enfin au plus haut degré de la rage amoureuse: douleur, ambition, feu intérieur, larmes du premier amour.

« 2e Partie : *Un Bal.* L'artiste, placé au milieu du tourbillon d'une fête, demeure abîmé dans la contemplation des beautés de la nature : mais partout, dans la ville et dans les champs, l'image adorée le poursuit et agite son cœur.

« 3e Partie : *Scène aux Champs.* Un soir, il entend le chant de deux pâtres qui se répondent ; ce dialogue, le site, le léger bruissement des feuilles, une lueur d'espérance de voir son amour partagé, tout conspire pour donner à son cœur un relâche inaccoutumé, à ses pensées un tour plus riant. Il rêve que bientôt il ne sera plus seul... Illusion ! Alternatives d'espoir et de douleur, de lumière et d'ombre. A la fin, un des bergers redit encore son chant, mais le second ne répond plus. Tonnerre dans le lointain. Solitude. Silence profond.

« 4e Partie : *Marche au Supplice.* L'artiste, certain que son amour n'est pas payé de retour, s'empoisonne avec de l'opium. Le narcotique,

versé à trop faible dose pour le tuer, lui apporte un sommeil pesant que traversent des visions effroyables. Il rêve qu'il a assassiné, qu'il est condamné à mort et qu'il assiste à sa propre exécution. Le cortége s'ébranle aux accents d'une marche, tantôt sombre et sauvage, tantôt brillante et solennelle; on entend le bruit confus des pas, la rumeur féroce de la foule. A la fin de la marche, l'idée fixe reparaît, comme une dernière pensée montant vers la bien-aimée, mais elle est interrompue par le coup de la hache.

« 5e Partie : *Rêve dans une Nuit de Sabbat.* L'infortuné se voit au beau milieu des goules horribles, des sorcières, des monstres de toutes sortes qui se sont donné rendez-vous à ses funérailles. Pleurs, hurlements, rires, cris d'angoisse. La mélodie favorite résonne encore une fois, mais elle ne forme plus qu'un motif de danse vulgaire et obscène. La voilà elle-même, la bien-aimée, elle vient ! Tonnerre d'allégresse à son approche. Orgie infernale. *Dies iræ* burlesque. »

Schumann a discuté et apprécié jadis l'œuvre de Berlioz avec une justice extrême. Liszt en avait fait une réduction pour piano très-complète, mais

d'une difficulté inouïe ; Schumann, l'ayant lue, fut frappé du mérite de l'ouvrage, et l'analysa sous tous ses aspects dans une étude faite de main de maître. Et comme les œuvres critiques de Schumann sont très-ignorées à Paris, je vais en citer un passage que je recommande à l'attention de ceux de mes confrères qui ont le plus sévèrement jugé l'ouvrage de Berlioz :

« Pour ce qui regarde le côté inusité de cette forme nouvelle, l'impression étrange qu'elle produit résulte en partie du faux point de vue où l'on se place pour l'apprécier. En effet, la plupart des gens, dès la première ou la seconde audition, ont le tort de s'attacher trop aux détails ; or, il en va de cela comme de la lecture d'un manuscrit difficile : si pour le déchiffrer on s'acharne à chaque mot, on emploie incomparablement plus de temps que si l'on commence par le parcourir rapidement d'un bout à l'autre pour se rendre compte du sens général et de l'intention de l'auteur... Plus un ouvrage semble étrange à première vue et d'une facture compliquée, plus il conviendrait de montrer de circonspection dans le jugement qu'on en porte.

« L'exemple de Beethoven n'est-il pas là d'ail-

leurs pour nous éclairer? Est-ce que, au début, ses ouvrages, surtout les derniers, n'ont pas été déclarés incompréhensibles, et cela non seulement à cause de leur conception, mais aussi en raison de l'inépuisable variété de formes nouvelles auxquelles le maître a eu recours?... On ne peut citer aucun ouvrage, parmi les plus modernes, où l'on rencontre au même degré que dans celui-ci des mesures et des rhythmes inconciliables, rapprochés et accouplés sans le moindre embarras. Presque jamais le contre-sujet ne correspond au sujet, la réponse ne suit la question. Nous touchons là justement la caractéristique de Berlioz, et elle est si conforme à son génie méridional, partant si étrangère à nous autres, gens du Nord, qu'elle suffit à expliquer l'impression désagréable du premier moment, à faire comprendre le reproche d'obscurité. Mais il faut absolument lire et entendre la partition pour se faire une idée de la hardiesse et de la légèreté de main de l'auteur; c'est au point qu'on ne saurait ajouter ni retrancher quoi que ce soit sans amollir le dessin et altérer la pensée. »

Voici maintenant la conclusion de ce long travail : « Si ces lignes peuvent engager Berlioz

à atténuer de plus en plus le côté excentrique de sa tendance; si elles peuvent servir à faire connaître sa symphonie, non pas comme un chef-d'œuvre, mais comme un ouvrage auquel son originalité assigne une place à part au milieu des productions contemporaines; si enfin elles stimulent l'ardeur et l'activité des artistes allemands, auxquels Berlioz tend une main puissante dans la ligue contre la médiocrité sans talent, — j'aurai atteint le but que je me proposais (1). »

Le demi-échec de la *Symphonie fantastique* a été brillamment réparé par le grand succès qu'a obtenu au Conservatoire, sous l'excellente direction de M. Deldevez, l'ouverture du *Carnaval romain*, cette page pleine de bruit et de lumière, un véritable chef-d'œuvre de réalisme poétique. Cette ouverture, bien que composée plus tard, doit se jouer avant le dernier acte de ce *Benvenuto Cellini* qui fit une si belle chute à l'Opéra, en 1838, mais auquel l'Allemagne accorda en revanche, de justes bravos. J'ai déjà signalé, à propos

(1) Depuis que je donnai pour la première fois en français ces courts fragments de l'article de Schumann, M. Maurice Kufferath a traduit en entier pour le *Guide Musical* de Bruxelles tous les écrits de Schumann sur Berlioz, et il les a ensuite publiés à part sous le titre : *Hector Berlioz et Robert Schumann* (Bruxelles, Schott frères, 1879).

de *l'Enfance du Christ*, les sottes préventions qu'inspira longtemps Berlioz à beaucoup d'amateurs, qui applaudissaient sous un nom d'emprunt les mêmes morceaux qu'ils auraient sifflés, sous le sien : *Benvenuto* fut aussi l'occasion de mystifications bien plaisantes.

On chantait un soir dans un salon une romance sur lequel était inscrit le nom de Schubert devant un amateur pénétré d'une sainte horreur pour la musique de Berlioz. « A la bonne heure, s'écria-t-il, voilà de la mélodie, du sentiment, de la clarté ! Ce n'est pas Berlioz qui eût trouvé cela ! » C'était la romance de Cellini.

Un autre dilettante se plaignait, dans une réunion, d'avoir été trompé de la façon la plus inconvenante: « J'entre un matin, disait-il, à une répétition du concert Sainte-Cécile ; j'entends un morceau d'orchestre brillant, d'une verve et d'une originalité extrêmes. Je m'avance vers le chef d'orchestre : « Quelle est donc cette entraînante ouverture ? — C'est le *Carnaval romain*, de Berlioz. » Vous conviendrez... — Nous convenons, dit alors un auditeur en coupant la parole au narrateur naïf, qu'il est indécent de surprendre ainsi la religion des honnêtes gens. »

Je voudrais surtout, en racontant ces anecdotes, inspirer le désir de lire le livre où je les ai prises, les *Mémoires* de Berlioz. Cette lecture offre un profit sérieux, elle nous retrace la carrière orageuse du musicien, nous rappelle ses déboires, ses enthousiasmes, ses saintes colères : elle nous prépare à l'audition de ses œuvres en révélant toutes ses pensées et ses ambitions ; en un mot, elle nous fait vivre la vie de cet apôtre du beau musical. Un tel livre ne peut pas s'analyser, il faut le lire pour en bien apprécier le sentiment profond, l'ardente conviction. Et puis comment peindre cet esprit moqueur, cet *humour* intarissable, ces indignations, ces haines, ces amours implacables? Les *Mémoires* de Berlioz, je le répète, doivent être, comme ses autres ouvrages, la lecture constante des vrais amateurs de musique, parce qu'ils inspirent une passion irrésistible pour le beau et une horreur profonde du médiocre et du laid.

M. Pasdeloup nous a aussi fait connaître l'ouverture de *la Fiancée de Messine* que Schumann, après Anselme Weber et Urban, composa pour la tragédie pseudo-antique de Schiller. Laissant de côté les chœurs, Schumann

se contenta d'écrire une préface symphonique (1851) qui, sans être une de ses créations les plus marquantes, est empreinte d'une grandeur terrifiante et dispose bien l'auditoire à voir se dérouler les sombres horreurs imaginées par Schiller.

Je savais d'avance que le public accueillerait cette ouverture avec froideur : l'orchestre a justifié par sa mollesse le silence dédaigneux de la fin. Je n'approuve pas moins M. Pasdeloup d'avoir exécuté ce morceau, et je l'engage à le rejouer : on n'en finirait pas si l'on voulait énumérer tous les ouvrages inférieurs à celui-ci que le public du Cirque a d'abord écoutés avec défiance et qu'il fête aujourd'hui ; et, d'autre part, cette ouverture est très-supérieure à bien d'autres qui ravissent l'auditoire et qui n'auraient jamais dû figurer sur un programme de musique symphonique.

Pour Schumann comme pour Beethoven, M. Pasdeloup devrait faire entendre au moins une fois par an chacune de leurs symphonies et de leurs ouvertures, de façon que son public puisse passer en revue le cycle complet de leurs productions orchestrales. Or, il est au moins deux des onze ouvertures de Beethoven qu'on ne connaît pas. De Schumann, M. Pasdeloup n'a jamais

joué la symphonie en *ut majeur* et il n'exécute les trois autres qu'à de longs intervalles. Enfin, s'il joue assez souvent les ouvertures de *Geneviève*, de *Manfred*, celles des *Fêtes du Rhin*, de *Jules César*, d'*Hermann et Dorothée* sont encore inconnues du public, bien qu'elles ne soient pas inférieures à *la Fiancée de Messine*.

Schumann et Berlioz ont occupé à eux seuls toute l'attention du monde musical durant ces dernières semaines : c'est un assez joli résultat pour des gens qui, inconnus ou méconnus il y a quinze ans, sont encore en butte à de violentes attaques. Tant il est vrai que les clabauderies des envieux et des badauds ne peuvent retarder qu'un instant l'avénement du génie et rendent son triomphe encore plus éclatant (1).

---

(1) Quatre ans plus tard : « ... Le grand succès de l'hiver, aussi bien aux Concerts populaires qu'au Châtelet, a été incontestablement pour Berlioz ; car ici et là quelqu'une de ses œuvres capitales a produit un effet presque indescriptible : on court maintenant applaudir Berlioz comme on courait naguère le siffler, par mode ; et l'admiration tourne à la fureur, à l'engouement. Tandis que M. Colonne ne satisfaisait pas encore le public par cinq auditions consécutives de *la Damnation de Faust*, M. Pasdeloup, de son côté, devait répéter jusqu'à trois fois dans la saison cette stupéfiante *Symphonie fantastique* pour laquelle on se bouchait les oreilles il y a quatre ans à peine, M. Pasdeloup, qui n'avait osé jouer alors que les quatre premiers morceaux, a risqué cette année le cinquième, le plus écrasant, cet épouvantable cauchemar intitulé : *le Songe d'une nuit de Sabbat.* C'est donc bien la première

fois que la *Symphonie fantastique* est entendue intégralement à Paris depuis l'exécution originale, qui remonte à 1830. L'auditoire a fait par trois fois un accueil enthousiaste à cette composition, où les fantaisies les plus bizarres qui puissent éclore dans la tête d'un homme sont rendues avec une puissance, un instinct des effets et une science de l'orchestre véritablement surprenante chez un compositeur qui ne faisait alors que de débuter. Si le motif primordial n'est pas toujours très-saillant, ni très-original, comme celui du *Bal* ou de la *Marche au Supplice*, l'auteur le développe, le retourne, le combine avec une telle aisance et une telle ampleur que le morceau atteint bientôt une incroyable puissance d'expression. La dernière partie même, où est intercalé ce *Dies iræ* burlesque, avec cloches, bassons et ophicléide imitant le serpent, et mainte autre bizarrerie, fait rire d'abord l'auditeur non prévenu, puis le domine et l'entraîne comme dans un tourbillon. Toute la symphonie a été remarquablement rendue par l'orchestre, et M. Pasdeloup doit se féliciter d'avoir osé la donner en entier ; mais qu'il n'attende plus aussi longtemps pour la rejouer ! » (mars 1877).





CHAPITRE IV

BERLIOZ COMPOSITEUR ET CRITIQUE

Août 1873

SON MONODRAME OU MÉLOLOGUE, LELIO. — UNE VENGEANCE IMPLACABLE. — SINGULIÈRE FAÇON DE FAIRE UN FEUILLETON MUSICAL. — UN DÉVOUEMENT MALENCONTREUX.

La *Symphonie fantastique* a un complément obligé: *Lelio*. C'est en revenant de Nice, en se rendant à pied de Sienne à Monteflascone, au retour d'une folle équipée qui faillit le faire renvoyer de l'Ecole, que Berlioz composa les paroles parlées et chantées de *Lelio*, qui devait, dans sa pensée, couronner la *Symphonie fantastique* et former avec elle cet *Episode de la Vie d'un Artiste*, où il se représentait lui-même en proie à une passion indomptable.

On se rappelle qu'à la fin de la symphonie, le héros, voulant se soustraire à l'obsession d'une apparition féminine, s'empoisonne avec de l'opium, mais que le poison lui procure seulement un effroyable cauchemar où il rêve qu'il

est un assassin, qu'on le guillotine, et qu'il retrouve cette figure implacable jusqu'en enfer. Voici comment le poëte renoue à ce tissu d'horreurs sa nouvelle production, qu'il appelle « mélologue », parce que le personnage principal est représenté, non plus par l'orchestre, mais par un récitant qui déclame et joue des scènes entre chaque morceau.

Lelio se réveille de son affreux sommeil et se rappelle que, la veille au soir, il a écrit à son ami Horatio pour lui annoncer sa fatale résolution: le souvenir lui revient alors d'une ballade qu'il a composée autrefois avec lui, et l'on entend ce morceau dans le lointain. Puis Lelio s'étend sur un lit de repos et s'absorbe dans de tristes pensées que traduit un chœur d'ombres, d'une mélodie lugubre. Les difficultés de la carrière et le mépris du beau qu'il rencontre partout le dégoûtent de l'art; il rêve de se faire bandit, et pendant qu'une voix entonne un refrain de combat, il s'affuble d'un costume de brigand romain et s'escrime avec furie de la carabine et du sabre.

Son exaltation se dissipe enfin; il s'attendrit, pleure, puis reprend empire sur lui-même et entonne un chant de bonheur. Mais l'image adorée

reparaît et le rejette dans de tristes pensées ; il se laisse alors bercer par le bruit des harpes suspendues au feuillage. Cependant le courage lui revient, il écarte ces dangereuses illusions et se voue de nouveau à l'art sublime, à la musique. Pour commencer, il rappelle à lui ses élèves et leur fait exécuter sa grande fantaisie sur *la Tempête*, de Shakespeare.

Ce poème était exactement copié sur la vie de Berlioz. Il va sans dire que les récits déclamés de Lelio étaient pleins d'allusions transparentes à sa folle passion, et l'on conçoit facilement quelle dut être l'émotion qu'éprouva la tragédienne anglaise à ce concert du 9 décembre 1832, quand, déjà mise en éveil par les paroles ambiguës de ceux qui l'accompagnaient, elle entendit Bocage, qui jouait Lelio, s'écrier : « Oh ! que ne puis-je la trouver, cette Juliette, cette Ophélie que mon cœur appelle ! » Il n'y avait plus de doute : ce terrible amoureux ne l'avait pas oubliée, comme elle avait pu l'espérer. Miss Smithson céda, et, quelques temps après, le mariage était consacré, malgré l'opposition inflexible de la famille Berlioz.

La partition de *Lelio* comprend six morceaux. Le premier est une mélodie charmante sur la

ballade du Pêcheur, de Gœthe ; le deuxième est un chœur d'ombres en unissons et octaves, large, sourd, sinistre, dernier débris conservé par Berlioz de sa cantate de *Cléopâtre,* qu'il avait composée lors de son troisième concours pour le prix de Rome : on sait qu'il ne l'obtint qu'à la cinquième tentative. La chanson du brigand respire une ardeur sauvage ; mais le chant de bonheur et la harpe éolienne sont les deux pages hors ligne de cette création, deux merveilles de grâce, de poésie, qui obtiendront avec le temps un succès égal à celui de la valse des sylphes. Le grand morceau final, composé sur *la Tempête,* date d'avant la *Symphonie fantastique:* il renferme des pages remarquables par la jeunesse, la richesse de l'imagination et la puissance de la mise en œuvre, mais aussi des passages qui dénotent trop de fougue et d'emportement désordonné. Berlioz était alors à cette époque de sa vie où, selon son expression pittoresque, « il aimait tant à faire craquer les barrières. »

Berlioz avait donc voulu traduire dans *Lelio* ses aspirations, ses déboires, ses enthousiasmes et ses haines. La verve furieuse qu'il avait apportée dans cette peinture occasionna au concert

un incident comique qui valut à l'auteur un ennemi acharné de plus. Avant de partir pour l'Italie, Berlioz gagnait sa vie en corrigeant des épreuves pour l'éditeur Troupenas. Un jour qu'on l'avait chargé de revoir des symphonies de Beethoven, il s'aperçut que Fétis, qui les avait examinées avant lui, y avait introduit des modifications, non en cachette, mais en notant en marge « *qu'il était impossible que Beethoven eût commis des erreurs aussi grossières.* »

La colère saisit Berlioz qui courut chez Troupenas, jeta feu et flammes contre Fétis et annonça qu'il allait dénoncer à tous les musiciens l'infidélité de l'édition et l'audace du correcteur. La nouvelle de ces profanations courrouça fort les artistes parisiens, Habeneck surtout, qui, pourtant, n'était pas innocent de pareilles fantaisies. L'éditeur fut obligé de rétablir le texte original et Fétis crut devoir démentir, dans son journal, qu'il eût jamais voulu corriger le moins du monde l'œuvre de Beethoven.

Berlioz avait donc prévenu cet « outrage », mais sa colère ne s'apaisait pas si facilement : il méditait de faire subir une expiation terrible au profane qui avait porté une main sacrilége sur

ses dieux. Il imagina alors de prêter à Lelio une violente apostrophe où ces attentats seraient stigmatisés en termes brûlants; et voici la tirade qu'il écrivit *ab irato* :

« Mais les plus cruels ennemis du génie sont ces tristes habitants du temple de la Routine, prêtres fanatiques qui sacrifieraient à leur stupide déesse les plus sublimes idées neuves, s'il leur était donné d'en avoir jamais... Ces profanateurs, qui osent porter la main sur les ouvrages originaux, leur font subir d'horribles mutilations qu'ils appellent *corrections et perfectionnements,* pour lesquels, disent-ils, il faut *beaucoup de goût.* (C'était un mot qu'il avait entendu dire à Fétis). Malédiction sur eux! Ils font à l'art un ridicule outrage! »

Bocage, en prononçant les mots soulignés, contrefit le langage doucereux de Fétis, si bien que l'allusion fut comprise de presque tous les assistants et provoqua une explosion de rires et de bravos. Et Fétis, assis au premier rang du balcon, reçut cette bordée en pleine poitrine.

De Berlioz compositeur à Berlioz critique, la transition est facile. On sait quelle lassitude le grand musicien éprouvait, sur la fin de sa carrière,

à rédiger ses feuilletons, mais on ne sait pas encore tous les moyens qu'il imaginait pour tromper son ennui. A côté des belles pages de critique qu'il a laissées, comme son esprit inépuisable se répandait en boutades, en fantaisies sans fin! Ici de cruelles saillies, là des éloges ironiques ou des ironies laudatives, parfois des crudités peu voilées, souvent des mots à double sens et des allusions fines, si fines qu'il était seul à les comprendre — avec celui qu'il attaquait. Alors, il n'écrivait plus pour le public, mais pour lui-même.

Je vais citer dans ce genre un nouveau trait de sa façon que j'ai découvert dernièrement : le procédé est original, et je le recommande à mes confrères pour le jour où ils seraient à court de prose. En relisant ses amusants *Grotesques de la Musique*, je tombai sur quelques pages où Berlioz, attaquant d'un seul coup de plume les compositeurs italiens, le public, les philosophes de l'autre siècle et les chanteuses de tous les temps, traite avec une dureté extrême le joli intermède de Pergolèse, *la Serva Padrona*.

« ..... C'est si commode, convenons-en, de trouver sur un art ou sur une science des opinions

toutes faites et signées d'un nom illustre ! On s'en sert comme de billets de Banque dont la valeur n'est pas discutable. O philosophes ! prodigieux bouffons ! Mais ne rappelons, à propos de la Tonelli, que l'enthousiasme excité à Paris sous son règne par les Bouffons italiens. A lire le récit des extases de leurs partisans, à voir la rudesse avec laquelle ces connaisseurs traitent un grand maître français, Rameau, ne dirait-on pas que les ouvrages des compositeurs italiens de ce temps, de Pergolèse surtout, débordaient de sève musicale, que le chant, un chant de miel et de lait, y coulait à pleins bords, que l'harmonie en était céleste, les formes d'une beauté antique?.. Je viens de relire *la Serva Padrona*. Non... jamais... mais, tenez, vous ne me croiriez pas. Voir remettre en scène cet opéra tant prôné et assister à la première représentation de cette reprise serait un plaisir digne de l'Olympe. »

Tout en sachant que la modération n'était pas le fait de Berlioz, et qu'à ses yeux il n'y avait pas de degré de l'admirable à l'exécrable, j'étais surpris de le voir juger si durement l'œuvre de Pergolèse et exiger de cet intermède des combinaisons et des déploiements d'orchestre en désaccord

avec une si légère intrigue et, de plus, impossibles à réaliser à cette époque lointaine. Je me rappelais à ce propos le sage précepte de d'Alembert voulant « qu'on juge les auteurs comme les ouvrages, en les comparant à leur siècle et à leur nation. »

Mais je réfléchis que cette boutade datait déjà de loin, que, depuis lors, *la Servante maîtresse* avait été jouée avec un succès indiscutable à l'Opéra-Comique (août 1862), et que cette audition avait dû modifier sensiblement l'opinion de Berlioz. Je recherchai son feuilleton. A cette époque Berlioz était à Bade, où venait d'avoir lieu la première représentation de son gracieux opéra-comique, *Béatrice et Bénédict ;* mais il avait entendu *la Servante maîtresse* dans cette ville, et il en parle *de auditu.*

« ..... Si l'on compte des chefs-d'œuvre dans l'ancien répertoire, on y trouve aussi bon nombre de productions fort peu dignes de ce nom. Quelques-unes sont célèbres qui ne furent, ne sont et ne seront que des farces ridicules ou des platitudes indignes. Dans tous les temps on a loué de fort misérables partitions, et on les a louées d'autant qu'elles étaient plus misérables. Je lisais dernièrement ceci dans un livre sur la musique :

« C'est si commode.... un plaisir digne de l'Olympe. » (Berlioz a recopié ici, — sans se nommer, — tout le paragraphe des *Grotesques de la musique).*

« Eh bien ! ce plaisir, je l'ai goûté dernièrement à Bade, et franchement, il n'était pas digne des Dieux. Le chant syllabique de Pergolèse s'est déroulé grimaçant, ces violons ont gambadé, ces basses ont bondi, le vieux Pandolphe a crié, Zerbinette a ricané, le tout à deux parties, quelquefois à trois, le plus souvent à l'unisson ou à l'octave, sans que ces gambades, ces grimaces, ces cris ni ces ricanements aient déridé un seul instant l'auditoire ni provoqué la moindre marque d'approbation ou d'improbation de sa part. A Bade, le public, en pareil cas (si tant est qu'il y en ait de pareil), se montre d'une courtoisie terrible et il n'est pas mélangé de claqueurs. Le public de Paris reste à l'égard de *la Servante maîtresse* tout aussi impitoyable, mais il a les claqueurs pour correctif ; il les laisse faire et demeure sérieux comme un marbre tumulaire ; puis il sort, la mâchoire inférieure fatiguée à force d'avoir tenu la bouche ouverte, en se demandant de qui on a voulu se moquer. »

N'est-il pas bizarre de voir un critique se citer lui-même comme s'il s'agissait d'autrui, — en prenant au sérieux ce qu'il a écrit par ironie, — se réfuter, se confondre, se narguer, toujours à l'insu du public qui croit que le malheureux a affaire à un adversaire des plus redoutables ?

Le jugement que Berlioz a porté à l'origine sur *Zampa* est un des morceaux que ses détracteurs ont cités de tout temps en criant au parti pris, au scandale musical. Je conviens volontiers que le fanatisme du musicien se révèle dans ce feuilleton acerbe et violent, et que la forme de cet article s'appliquant à un musicien de la valeur d'Hérold était condamnable ; mais il contenait, — on peut le dire sans vouloir déprécier les belles pages du musicien, — nombre de critiques fort justes. Cependant, il souleva de terribles orages qui se prolongèrent durant toute la vie de Berlioz, sans qu'il ait jamais atténué en rien son jugement. Mais ses amis, gens du monde se croyant peut-être meilleurs juges en musique que lui, auraient voulu effacer ces lignes, écrites, disaient-ils, dans un moment de colère et d'exaltation.

Au lendemain de la mort du maître, Jules Janin publia un article très-ému dans lequel, emporté

par son amitié — et jugeant, sans doute, que le fait d'avoir ainsi jugé Hérold pouvait ternir la réputation musicale de Berlioz, tandis qu'il ne porterait aucune atteinte à sa propre considération, — il reportait sur lui-même ce tort capital et se déclarait seul coupable « d'avoir, dans un article *misérable*, mal parlé d'Hérold et de son chef-d'œuvre, *le Pré aux Clercs*. » Ce dévouement faisait honneur à Janin, mais sa mémoire l'avait trahi et cette confusion entre *Zampa* et *le Pré aux Clercs* enlevait toute valeur à son aveu. Il ne resta de sa facile confession que l'épithète de *misérable* accolée au feuilleton de l'ami qu'il pleurait.

Rien n'est si dangereux qu'un ignorant ami ;
Mieux vaudrait un sage ennemi.





CHAPITRE V

BERLIOZ ET LA CRITIQUE

Juillet 1877

RETOUR FAVORABLE ET SUBIT DU PUBLIC. — PREMIER FESTIVAL-BERLIOZ. — UN ARTICLE INCENDIAIRE AUTREFOIS, INCOLORE AUJOURD'HUI. — LES ÉTAPES D'UNE CONVERSION. — AHURISSEMENT DE LA PRESSE. — VOLTE-FACE DE JOURNALISTES. — UN CRITIQUE ONDOYANT ; SES MEA CULPA RÉGULIERS ET TARDIFS ; SON OPINION PASSÉE ET SON AVIS PRÉSENT SUR UN MÊME MORCEAU. — TEL CELUI-LA ENVERS BERLIOZ, TEL CELUI-CI ENVERS SCHUMANN. — INJURES PAR DERRIÈRE, FLAGORNERIE EN FACE.

Il se joue maintenant dans la presse une comédie bien curieuse autour du nom de Berlioz. L'heure du succès et de la réparation a enfin sonné pour ce grand musicien, absolument nié en France de son vivant et que la mort seule a pu tirer de l'oubli. Encore a-t-il fallu près de dix ans pour que ce revirement dans l'opinion publique se dessinât, s'accentuât et arrivât enfin à l'explosion d'enthousiasme soulevée cet hiver par l'exécution d'un chef-d'œuvre, et d'un chef-d'œuvre oublié depuis une première audition peu favorable qui remontait à trente ans.

Le succès obtenu par *la Damnation de Faust*, et qui a pris les proportions d'un vrai triomphe, a bien pu troubler les gens qui n'avaient jusqu'alors entendu parler de Berlioz que comme d'un grotesque et d'un impuissant en musique : les journaux le répétaient à l'envi, et comment ne pas croire les journaux ? Mais il n'a nullement surpris les artistes ou amateurs qui suivaient depuis trois ou quatre ans la marche de la musique en France, et qui voyaient chaque année les créations du maître reprendre peu à peu dans les concerts leur véritable place et s'imposer progressivement à l'attention, puis à l'admiration du public, de ce public qui, n'étant d'aucune coterie, croit n'avoir jamais de parti pris.

Ce succès foudroyant de *la Damnation de Faust* n'était que la résultante forcée des efforts continus tentés depuis plusieurs années par M. Deldevez au Conservatoire, M. Pasdeloup aux Concerts populaires et M. Colonne au Châtelet, pour restituer à Berlioz le rang qu'il était digne d'occuper parmi les plus grands musiciens.

Ce retour favorable du public ne date pas de loin, et il a été extrêmement rapide. Il a eu pour

origine le grand festival organisé à l'Opéra par M. E. Reyer un an après la mort du maître, concert dans lequel on entendit, outre des fragments de ses œuvres principales, des pages empruntées à trois de ses dieux artistiques : à Gluck, à Beethoven, à Spontini. Berlioz étant mort le 8 mars 1869, ce festival fut célébré le 22 mars 1870. Il faut se rappeler qu'à cette époque, il n'était possible d'entendre quelque page de Berlioz qu'aux Concerts populaires, et le plus souvent au milieu du bruit.

L'annonce de ce concert fit même éclore de charmantes plaisanteries, et l'on rit beaucoup en se demandant quelle musique pourrait bien être jouée pour fêter un pareil musicien, et s'il ne faudrait pas, pour le mieux honorer, ne jouer que des morceaux qui ne fussent pas de lui. Le festival eut pourtant lieu au jour dit, avec un programme très riche, composé presque entièrement d'œuvres de Berlioz, et quelques morceaux, comme la valse des sylphes et la marche hongroise, causèrent un vif mouvement de surprise par toute la salle ; on était venu pour rire et l'on écoutait, on applaudissait même, et mieux que du bout des doigts.

Sans être encore bien vieux, j'ai déjà certains souvenirs particuliers sur cette époque où l'on comptait dans la presse les rares journalistes qui pensaient quelque bien de Berlioz et qui osaient l'écrire, — on les regardait presque comme des bêtes curieuses; — et puisque j'ai, dès le premier jour, contribué dans la limite de mes moyens à la réhabilitation artistique de ce génie méconnu, e demanderai la permission de rappeler ici un petit fait tout personnel, mais bien caractéristique.

L'annonce de ce festival m'avait suggéré l'idée d'écrire une étude générale sur Berlioz, que j'avais portée à la *Revue contemporaine*. Il est bien vrai que ce travail de longue haleine, et qui non seulement embrassait la vie et la carrière de Berlioz, mais qui étudiait successivement en lui le compositeur, le critique, l'homme enfin, était le premier de ce genre qui dût paraître dans un journal ou un recueil français ; mais je me rappelle encore quelles difficultés furent soulevées pour savoir si l'on pouvait insérer sans danger un article aussi incendiaire.

Il n'avait pourtant rien de bien audacieux et semblerait presque terne aujourd'hui auprès des

éloges et des dithyrambes qu'on lit sous toutes les plumes naguère acharnées après Berlioz (1); mais le directeur, sans être lui-même trop effarouché, craignait d'indisposer ses lecteurs, dont l'opinion était fixée à l'égard de Berlioz, en leur offrant un article où l'on disait tant de bien d'un musicien dont ils pensaient tant de mal. Enfin, après de longues discussions, l'article fut inséré, non sans avoir subi de judicieuses retouches, dans le numéro du 15 mars 1870, de façon à précéder de quelques jours seulement le festival: l'intérêt de l'actualité l'avait emporté sur les scrupules de la prudence.

Ce revirement de l'opinion en faveur de Berlioz date bien de ce jour et de ce concert, mais il fut d'abord insensible et resta presque stationnaire durant trois ou quatre années ; il se signalait seulement de loin en loin par des auditions épar-

---

(1) C'est ainsi que l'ont jugé la plupart des critiques, même ceux ralliés seulement de la veille à Berlioz, lorsque ce travail reparut sans aucun changement dans mes *Airs variés*. (Un vol. in-18, Paris, Charpentier, 1877). Un de mes confrères, qui m'assurait, peu auparavant, ne pas pouvoir partager mon admiration pour Berlioz, malgré la meilleure volonté du monde, écrivit bien que cette étude, pour courageuse qu'elle fût à son apparition en 1870, n'était plus suffisante en 1877 et ne répondait plus à la haute idée que lui-même et le public ont actuellement de Berlioz.

ses de fragments judicieusement choisis dans l'œuvre de Berlioz. Puis un beau jour et comme par un coup de foudre, des compositions entières, et des compositions déclarées plus d'une fois injouables, inacceptables, apparurent sur les différentes affiches de concerts : la *Symphonie fantastique* et *Harold en Italie* aux Concerts populaires, sans préjudice de la chasse royale des *Troyens ; l'Enfance du Christ* et *Roméo et Juliette* aux concerts du Châtelet, puis des fragments de *Roméo* et les deux premières parties de *Faust* au Conservatoire, enfin *la Damnation de Faust* tout entière à la fois au Cirque d'hiver et au Châtelet, en attendant mieux.

On me rendra cette justice : je n'ai pas attendu que ces admirables compositions eussent du succès pour dire tout le bien que j'en pensais ; je ne laissais échapper aucune occasion d'en parler, je prenais prétexte du plus petit fragment, parfois même je n'attendais pas qu'on en exécutât une seule note et je consacrais des articles entiers, de droite et de gauche, à étudier ces œuvres alors inconnues ou méconnues, tant j'avais à cœur de tenir le public en garde contre son aveuglement et de l'avertir qu'il y avait un maître de premier

ordre dans ce musicien dont il riait si fort. Je sais même ce qu'il en coûte de vouloir ainsi proclamer le génie avant le temps, et Dieu sait combien de fois, après un article inséré dans un journal quelconque, on m'aborda avec cette phrase d'une compassion ironique et indulgente, indulgente pour moi, ironique pour Berlioz : « *Eh bien ! vous venez encore de rompre une lance pour votre Berlioz !* » Aujourd'hui que « mon Berlioz » est un peu le Berlioz de tout le monde, on ne me parle plus ainsi, ou, si l'on m'adresse encore quelquefois cette phrase clichée, c'est sur un ton tout différent.

Ce changement d'opinion n'a rien que de naturel, et pareil phénomène se produit très-souvent dans les arts pour les créations d'une réelle beauté. L'excuse de la foule est dans sa bonne foi, et aussi dans son ignorance, car elle n'est pas tenue de connaître les beaux-arts, et elle se prononce simplement d'après une impression passagère qui peut changer du jour au lendemain, quand une cause étrangère ne transforme pas cette opinion du premier jour en parti pris. Mais cette conversion miraculeuse devient tout à fait amusante dans la presse et lorsqu'on examine les articles de gens

le plus souvent très ignorants, mais qui n'en parlent pas avec moins d'assurance et qui, au lieu de chercher à instruire le public, se renseignent auprès de lui sur ce qu'ils doivent lui enseigner en retour.

Cette fois, la presse, surprise et dépassée par le revirement précipité du public, n'a même plus eu le temps de ménager sa conversion et s'est vue contrainte de hausser le ton pour être au niveau de l'enthousiasme général. C'est un spectacle amusant que de voir tous ces journaux qui raillaient Berlioz il y a quelques années, — bien peu consentaient à l'ignorer sans le décrier, — chanter *hosannah* aujourd'hui et accumuler en son honneur les épithètes les plus étourdissantes; c'est une sorte de ronde de Saint-Guy, dansée par tous les critiques autour d'un homme qu'ils reniaient comme une idole hier, qu'ils encensent aujourd'hui comme un dieu.

Ceux qui n'écrivaient pas il y a trois, quatre et cinq ans, ont beau jeu, car *les paroles volent et les écrits restent;* mais ceux — et ils sont nombreux — qui ont précédemment exécuté Berlioz sur le mode triste ou sur le mode gai ne laissent pas d'être assez embarrassés. Ils s'en tirent pour-

tant d'une façon très-dégagée, et ce sont précisément eux qui crient le plus fort à la gloire, au génie, à l'immortalité, pour cacher leurs erreurs passées et pour qu'on n'ait pas la curiosité de relire leurs articles d'antan. Je les connais bien — malheureusement pour eux, — car je les ai tous lus naguère, et ils m'ont trop amusé pour ne pas amuser le public, qui se trouve être maintenant de mon avis.

Je n'en prendrai qu'un — pour aujourd'hui.

Certain de mes confrères, qui signe modestement d'un prénom et auquel douze années suffisent à peine pour percer l'obscurité des œuvres les plus claires, — lisez plutôt ses humbles *meâ culpâ* à propos de *Faust*, d'*Hamlet*, de *la Traviata*, — n'a pas mis moins de vingt ans à comprendre *l'Enfance du Christ*, ni moins de trente à pénétrer *la Damnation de Faust*. Il n'apprécie peut-être pas encore ces œuvres à leur juste valeur, mais il suit le mouvement sans se faire prier et sans paraître se souvenir de ce qu'il a écrit autrefois : il ne se le rappelle probablement que trop.

Naguère encore, il parlait assez mal de Berlioz, et, comme il aime les belles phrases, il écrivait

ceci : « Je comparerais Beethoven ou Rossini à l'aigle auquel Dieu a donné le vol sublime, qu'il a fait pour accrocher *d'instinct* son nid à la cime des rocs inaccessibles. Quant à Berlioz, j'en ferai un géant, — pour vous être agréable, — mais un géant s'agitant dans son impuissance, tandis que sa pensée a le pouvoir d'escalader le faîte de sa prison. »

Mais voilà qu'un beau jour M. Colonne fait entendre *l'Enfance du Christ*, et que ce premier succès remporté par Berlioz marque pour les gens clairvoyants un retour indubitable du public vers cette musique ; aussitôt le critique baisse de ton et prépare aussi adroitement que possible son mouvement de recul. Mais il a entendu cette œuvre à l'origine, vingt ans auparavant, et il l'a condamnée dans des termes très sévères ; peu importe. Mais il est deux morceaux dans le nombre qu'il a très vivement blâmés ; ce sont précisément ceux qu'il louera le plus, et il en sera quitte pour dire qu'il ne se souvient pas d'une impression perçue il y a vingt ans. Qui donc aurait l'indiscrétion d'aller rechercher un aussi vieil article pour le comparer au présent ? Et voilà comment on peut dire blanc et noir à quelques années de distance sans confu-

sion apparente : la musique seule aura changé avec le temps, mais ni le critique ni le public n'auront varié d'une ligne.

En 1854 : « La marche nocturne pour orchestre, qui a du cachet dans le *pianissimo*, ne conclut pas ou conclut comme un chemin qui finirait brusquement, — en s'abîmant dans une fondrière. »

En 1875 : « L'orchestre, dans la première de ces deux pages, peint la marche dans l'ombre des soldats romains, qui gardent contre la terreur de ses insomnies le « roitelet juif », comme ils le désignent par mépris. Le pas de plus en plus accentué des soldats par les contre-basses est, tout d'abord, d'un effet pittoresque et saisissant. Il y a dans cette introduction un travail d'orchestre excellent. »

En 1854 : « Pour la portion *symphonique* de la *Conjuration*, les bravos qui l'ont accueillie ne me la feront pas juger avec moins de sévérité. Cet enchevêtrement de rhythmes amène une confusion inévitable au lieu de produire de piquantes oppositions ; lignes harmoniques, couleur, timbres, tout s'y estompe dans une nuit noire et un affreux gâchis : les *exécuteurs* pourraient se distancer et jouer à vingt mesures d'intervalle,

que sûrement il n'y paraîtrait pas. Et si notre oreille, — où s'est engouffré ce steeple-chase de sons tumultueux, — semble éprouver une visible satisfaction de plaisir, lorsque tout se termine par une culbute sur ce fameux *prrrrrrt* à l'aigu, applaudi à deux reprises, que produit l'archet en fouettant la corde, doublé par la petite flûte, — c'est que nous sommes finalement bien aises que le musicien, en touchant le but, n'ait rien cassé à sa musique. »

En 1875 : « La scène entre Hérode et les devins a bien l'énergie sombre de la situation; rien de plus diabolique que la petite *symphonie des esprits*. Dans ces arpéges des violons fouettés à l'aigu, il me semble voir des démons interrogés s'enfuir en décrivant des spirales. »

A quoi tient souvent la conversion d'un critique? Celui-là change d'opinion en voyant l'opinion du public changer et couvre Berlioz de fleurs pour faire oublier qu'il l'a traîné aux gémonies. Celui-ci, qui injuriait hier Schumann et comparait sa musique à celle que pourrait faire un chat en promenant sa patte sur un piano, nous raconte aujourd'hui que, se trouvant dans un concert à côté de Mlle Schumann, « jeune personne d'une

vingtaine d'années, au visage méditatif et poétique, dont la ressemblance avec les portraits de son illustre père est frappante », il lui a témoigné « tout le noble plaisir que lui causait le superbe talent de sa mère, de celle qui fut la digne compagne d'un des plus grands compositeurs de l'Allemagne (1). »

Qu'importe d'ailleurs que cette conversion ait lieu tôt ou tard? qu'importe même qu'elle ait lieu? Et en quoi les mépris et les railleries de ces critiques empêchaient-ils les ouvrages de Berlioz et de Schumann d'être des chefs-d'œuvre, alors même qu'ils les niaient, comme ils nient le génie de Richard Wagner jusqu'au jour où ils l'encenseront? Leurs efforts aboutiront seulement à diminuer encore pendant quelques années nos jouissances artistiques et à faire que notre pays, toujours en retard, sera seul à ne pas entendre des œuvres admirables, comme cela est déjà arrivé pour Beethoven, pour Mendelssohn, pour Berlioz, pour Schumann. En quoi ce procédé est-il donc si intelligent et ce rôle si glorieux?

(1) Pourquoi ne pas nommer après tout ces critiques, puisqu'ils n'ont pas hésité à signer leurs articles contradictoires? Le premier est M. Jouvin, dit Bénédict, et le second M. Oscar Comettant.



CHAPITRE VI

BERLIOZ ET RICHARD WAGNER
LES TROYENS ET TANNHAUSER A L'OPÉRA

Février 1879

LA CORRESPONDANCE DE BERLIOZ. — LE PÈRE ET L'AMI. — UN BERLIOZ ADOUCI. — UNE LETTRE SUR MOZART. — SON JUGEMENT SUR HÉROLD. — UN MARIAGE A GRENOBLE EN 1879. — DEUX GÉNIES ENNEMIS. — L'ÉPOPÉE DES TROYENS ET L'INTRUSION DE TANNHAUSER. — DÉBORDEMENT DE BILE CHEZ BERLIOZ. — SA VENGEANCE IMAGINAIRE ET SON CRUEL CHATIMENT.

Berlioz avait réglé et préparé lui-même la publication de ses *Mémoires*, puisqu'après les avoir fait imprimer de son vivant et en avoir donné ou plutôt prêté trois ou quatre exemplaires à des amis sûrs, il avait ordonné que l'édition entière fût déposée en lieu secret pour être mise en vente seulement une année après sa mort. Il ne dit donc rien dans ses *Mémoires* qu'il n'ait voulu dire, et il l'explique à sa façon. Sa *Correspondance inédite* qu'on vient de publier forme, a-t-on dit, le commentaire intime de ses *Mémoires*; elle les éclaire, explique et complète. M'est avis que Berlioz se serait bien passé qu'on fit ainsi la

lumière sur ses plus secrètes pensées, sur les moindres faits de sa vie et qu'on mît au grand jour ce qu'il s'était efforcé de cacher ou tout au moins de laisser dans un demi-jour discret; mais il est bon que ce livre ait paru (1).

Avec les gens du caractère et du tempérament de Berlioz, moins les choses ont d'apprêt, plus elles ont de saveur, et c'est bien pour cela que ses lettres familières, avec leurs explosions de haine et d'amour, sont encore plus fertiles en révélations piquantes que les *Mémoires*, un peu trop écrits en vue de ses intérêts posthumes. Il est seulement regrettable que des gens trop timorés aient cru devoir taire les noms des petits grands hommes que Berlioz crible des traits les plus acérés. Heureusement que cette discrétion ne trompe personne, et qu'il est on ne peut plus facile de remplacer tous ces points par des noms précis : c'est même comme un attrait de plus pour piquer la curiosité du lecteur.

Berlioz se montre dans ses lettres un père excellent, un ami parfait Cet homme, si absolu,

---

(1) *Correspondance inédite de Hector Berlioz* (1819-1868) avec une notice biographique par M. Daniel Bernard. (Un vol. in-18, Calmann Lévy, 1879).

si bougon, si rogue avec la plupart des gens qu'il coudoyait dans la vie, devenait tendre et humble avec son fils; il descendait aux supplications les plus touchantes pour fortifier dans le bien ce garçon qui était en somme un assez triste sire et qui lui rendait la vie bien malheureuse. De même en amitié. Comme tous les gens qui ne se révèlent qu'à certains cœurs d'élite et qui, par leur raideur habituelle, se rattrapent de leur douceur extrême envers quelques-uns, Berlioz avait des raffinements de tendresse pour ses très-rares amis.

Et celui-là n'avait-il pas observé sur lui-même combien l'affection la plus vive naît et s'affermit vite entre esprits jumeaux, celui-là n'avait-il pas le culte de l'amitié qui écrivait un jour à Léon Kreutzer : « Permettez-moi de vous dire encore que ce *parallélisme de sentiments et d'idées* qui me semble évidemment exister chez nous deux a développé et renforcé l'amitié que je ressentais pour vous, sans que, je puis le jurer, la satisfaction égoïste de l'amour-propre y soit pour rien. Non, il est naturel d'aimer les cœurs qui battent dans le rythme du nôtre, les esprits qui volent vers le point du ciel où nous voudrions pouvoir voler, autant qu'il l'est, c'est triste à dire, d'éprou-

ver de l'antipathie pour les êtres divergents, rampants, négatifs et *très positifs*. Pardon de ce jeu de mots, qui a l'air de rendre mon idée... »

Cette correspondance, aussi romanesque que romantique et qui passe sans transition de la fantaisie la plus folle à la retenue la plus académique, vient à point aujourd'hui que Berlioz est enfin salué par tous comme un compositeur de génie ; mais il ne faudrait pas, pour les besoins de la cause et pour le rendre agréable à plus de gens, le représenter comme un tendre mouton, et c'est là que tend un peu trop la notice de M. Daniel Bernard. Berlioz, sans ses haines implacables et ses enthousiasmes fous, ne serait plus Berlioz ; un compositeur vaut uniquement par ce qu'il crée, non par ce qu'il aime, et d'ailleurs les plus médiocres musiciens comme les plus grands n'aiment le plus souvent que leur propre musique, en quoi les premiers ont complétement tort. Peu importe donc que Berlioz aimât Cimarosa, Mozart, Hérold et le reste, comme M. Bernard essaye de le prouver sans y réussir.

Pour Mozart en particulier, s'il ne l'aimait guère, il le connaissait bien. Mon savant confrère Charles Bannelier, ayant remarqué une analogie assez

curieuse, mais sûrement fortuite, entre une certaine succession harmonique, dans la partition des *Troyens à Carthage*, et un passage de l'allegro de la symphonie en *sol mineur* de Mozart (p. 18, mesure 5, de l'édition Breitkopf), passage souvent contreversé, la lui signala, en demandant son avis sur la correction qu'il pouvait convenir d'apporter au texte de la symphonie. Et Berlioz répondit par ce billet : « Le passage en question est marqué avec tant de soin (*la* bécarre cinq fois) dans la symphonie de Mozart que je *n'oserais le corriger*. Tout ce que je puis vous dire, c'est que l'accord de *ré mineur* avec quinte juste est là tout à fait affreux. Il y a une faute très grave dans l'andante, où se trouvent *quatre* mesures de trop, produites par la répétition du même passage. Vérifiez cela ; etc... (1) » Le tout scellé d'un gros cachet rouge avec la tête de Beethoven.

En ce qui concerne Hérold et pour le feuilleton peu indulgent que Berlioz écrivit sur *Zampa*, tout n'est qu'erreur et confusion. J'ai déjà expliqué l'affaire, mais comme en matière artistique les plus grosses bourdes ont toujours crédit au

(1) N'en déplaise à Berlioz, la faute qu'il indique est bien connue et corrigée depuis longtemps.

détriment de la vérité, je vais l'expliquer encore une fois, sans désespérer d'avoir à me répéter avant qu'il ne soit longtemps. On a éternellement jeté à la tête de Berlioz son feuilleton passablement sévère sur *Zampa*, et lorsqu'il mourut, Jules Janin, voulant disculper son ami, s'accusa lui-même d'avoir écrit ce fâcheux article sur... *le Pré-aux-Clercs*. Mais jamais, au grand jamais, on n'avait reproché à Berlioz le moindre article sur *le Pré-aux-Clercs*, et en confondant ces deux ouvrages, Jules Janin prouvait à la fois sa bonne volonté et son absolue ignorance à cet égard: quand on veut se dévouer pour un ami, encore faut-il savoir ce dont il s'agit.

Berlioz, dans ses *Mémoires*, garde le silence le plus complet sur ses rapports et sa brouille avec Richard Wagner. Sa *Correspondance* en apprend davantage, et c'est là encore de l'actualité au moment où son *Roméo et Juliette* s'affermit dans la faveur publique ; car, entre toutes les œuvres de Berlioz, c'est dans celle-là, je l'observais aux dernières auditions, que Wagner a rencontré le plus de pages dont il devait s'inspirer. Certains passages saillants, comme le début du *Convoi funèbre de Juliette*, qui me rappelle le prélude du

troisième acte de *Tristan et Iseult ;* comme le finale du serment de réconciliation, qui n'est pas sans analogie avec le chœur des pèlerins, de *Tannhauser,* prouvent combien Wagner a su profiter de Berlioz pour le maniement de l'orchestre. Le tort de Berlioz fut de ne pas profiter autant de Wagner pour la conception du drame, au lieu de lui vouer une haine mortelle qui se traduisit par les rancunes les plus étroites et les procédés les plus mesquins ; sa correspondance intime fait peine à lire à cet égard. Combien n'est-il pas regrettable, en somme, que de ces deux génies ennemis, un seul soit glorifié en France et qu'on injurie toujours l'autre !

Il me revient par les journaux belges qu'un fait artistique assez curieux s'est passé dernièrement dans une des principales villes de France, à Grenoble. Un mariage y fut célébré et les deux fiancés, gens, paraît-il, d'opinions très arrêtées en musique, demandèrent à l'organiste d'exécuter exclusivement des morceaux de Wagner (1). Mes

(1) « Un fait caractéristique et qui montre combien la musique de Richard Wagner gagne de terrain dans la société française, malgré le silence des théâtres, vient de se passer dans une des grandes villes de France. Le premier lundi de janvier, on célébrait à Grenoble, en l'église Saint-André, le mariage de Mlle Marie Martin, fille

confrères de Bruxelles, très-dévoués pour la plupart aux idées wagnériennes, concluent de ce petit fait que la musique de Wagner a dû faire de sérieux progrès dans la société française, malgré le silence obstiné des théâtres, et en cela ils n'ont pas tout à fait tort; mais un acte isolé, si honorable qu'il soit pour ceux qui l'ont provoqué, n'implique pas que le temps soit arrivé déjà de reprendre *Tannhauser* et de monter *Lohengrin* à Paris. Ce qui a blessé, outré, exaspéré Berlioz de son vivant, ce fut de voir *Tannhauser* primer ses chers *Troyens;* au train dont vont les choses, on reprendra sûrement *les Troyens* avant de jouer *Lohengrin*, et le pauvre grand homme sera consolé, — s'il en reçoit quelque nouvelle au delà du tombeau.

La rupture définitive entre Wagner et Berlioz eut lieu à propos des concerts donnés par le pre-

de l'adjoint au maire de la ville, avec M. Léopold Gravier, sous-préfet de l'arrondissement de Toulon, et, sur la demande expresse des fiancés, l'organiste Duprey a dû exécuter, sauf un motif favori de *Faust,* seulement des morceaux de Richard Wagner : le chœur des fiançailles de *Lohengrin,* la marche religieuse du même opéra, la grande marche de *Tannhauser,* enfin la prière de *Rienzi.* Donc, un seul morceau de Gounod contre quatre de Wagner : on ne dira plus que la province est en retard sur la capitale. Et cela se passait dans le Dauphiné, dans le propre pays de Berlioz ! L'ombre du pauvre grand homme a dû frémir de cet hommage rendu sur ses terres au génie d'un rival détesté.» *(Le Guide Musical,* de Bruxelles ; *l'Artiste,* de Bruxelles; etc., janvier 1879.)

mier au Théâtre-Italien en 1859, mais les premières marques de mécontentement de Berlioz remontent précisément à l'époque où, se donnant tout entier à la composition des *Troyens*, il commençait à discerner combien il lui serait difficile de les faire jouer à l'Opéra de Paris. Dès 1857, il est dans toute la fièvre de la composition ; il parle de sa tragédie antique à M. Bennett, le père de Théodore Ritter, à M. Auguste Morel, à Hans de Bulow. A défaut de la musique, il lit son poëme dans les salons, tantôt chez M. Edouard Bertin, tantôt chez lui-même, et il en reçoit partout les plus chaudes félicitations. A une des soirées des Tuileries, l'impératrice lui en parle longuement et il se propose de le lire plus tard aux souverains, si l'empereur trouve jamais une heure de liberté, mais seulement quand trois actes seront achevés, de façon qu'on en puisse ordonner l'étude immédiate à l'Opéra.

Ce théâtre était alors régi par l'Etat, sous la direction d'Alphonse Royer, et il faut voir comment Berlioz en parle dans ses lettres : « L'Opéra a toujours du monde ; on ne peut pas empêcher le public d'y aller. Dès lors, une suffisance et une nonchalance dans l'administration qui dépas-

sent tout ce que vous pouvez vous figurer. Pourvu qu'on joue régulièrement quatre ou cinq fois par mois, *la Favorite,* paroles de M. le directeur, et *Lucie,* paroles de M. le directeur, tout va bien. En ce moment, tout va mieux encore ; on monte *la Magicienne,* paroles de M. le directeur... attribuées à M. de Saint-Georges... »

Commence l'année 1858. A quatre jours de distance, en janvier, Berlioz écrit une longue lettre très-affectueuse et remplie de détails circonstanciés sur *les Troyens* à M. Hans de Bulow, avec lequel il était dans les meilleurs termes, et une autre à son fils, où il lui dit : « ... J'ai reçu, il y a quelques jours, une longue lettre de M. de Bulow, l'un des gendres de Liszt, celui qui a épousé Mlle Cosima. Il m'apprend qu'il a donné sous sa direction un concert à Berne et qu'il y a fait exécuter avec grand succès mon ouverture de *Cellini,* et le petit morceau de chant : *Le jeune pâtre breton.* Ce jeune homme est l'un des plus fervents disciples de cette école insensée qu'on appelle en Allemagne l'école de l'*avenir*. Ils n'en démordent pas et veulent absolument que je sois leur chef et leur porte-drapeau. Je ne dis rien, je n'écris rien, je ne puis que les laisser faire ; les

gens de bon sens sauront voir ce qu'il y a de vrai... »

Dans la même lettre à son fils, Berlioz parle d'une nouvelle lecture du poëme des *Troyens* qu'il a faite chez Hittorf, son confrère à l'Institut, devant une grande réunion de peintres, statuaires et architectes, devant M. Blanche, secrétaire du ministre d'Etat, et M. de Mercey, directeur des beaux-arts. «... J'ai eu un véritable succès, écrivait-il; on a trouvé cela grand et beau, on m'a interrompu par des applaudissements. Enfin, cela m'a rendu un peu de courage pour terminer mon immense partition. »

Deux ou trois mois plus tard, il se rend à une réception des Tuileries, non sans arrière-pensée, à coup sûr: l'empereur le voit, l'aborde, lui demande des nouvelles de son opéra et l'assure qu'il lui plairait beaucoup d'en avoir connaissance. Berlioz, tout heureux, se propose de demander audience pour la semaine suivante, à seule fin de lire son poëme au souverain, et il ajoute tristement, en mandant cette nouvelle à son fils : « J'ai bien des choses à dire à l'empereur; Dieu veuille que je n'oublie pas les plus essentielles! Les chances paraissent peu favorables pour faire monter mes *Troyens* à l'Opéra. Il est question

d'y donner, l'an prochain, un grand ouvrage d'un *amateur*, le prince Poniatowski !!! »

Le pauvre désabusé ne voyait que trop juste : autant de lettres, à dater de ce jour, autant de mauvaises nouvelles du genre de celle-ci... « Ici, rien de nouveau ; à l'heure qu'il est, on refait encore certaines scènes d'*Herculanum*... *Les Troyens* sont toujours là, attendant que le théâtre de l'Opéra devienne praticable. Aujourd'hui, nous avons le prince Poniatowski ; après le prince, nous aurons le duc de Gotha et, en attendant, on traduira la *Semiramide* de Rossini. »

Et c'est pendant qu'il languissait ainsi, pendant que, las de refus et de rebuts, il se résignait à entrer en pourparlers avec M. Carvalho pour faire jouer son opéra tout là-bas, sur les bords de la Seine, au Châtelet, qu'un ordre impérial ordonnait la mise à l'étude et la représentation immédiate de *Tannhauser* à l'Opéra. A cette nouvelle, Berlioz ne se connaît plus de rage, et chacune de ses lettres contient quelque bordée d'injures à l'adresse de Wagner.

«... Il se passe en ce moment des choses étranges dans notre monde de l'art. On ne peut pas sortir à l'Opéra des études de *Tannhauser*, de Wagner ;

on vient de donner à l'Opéra-Comique un ouvrage d'Offenbach (encore un Allemand) que protège M. de Morny. Lis mon feuilleton qui paraîtra demain sur cette horreur... »

— «... L'opinion publique s'indigne de plus en plus de me voir laissé en dehors de l'Opéra quand la protection de l'ambassadeur d'Autriche y a fait entrer si aisément Wagner. »

— « Wagner fait tourner en chèvres les chanteuses, les chanteurs, l'orchestre et le chœur de l'Opéra. On ne peut pas sortir de cette musique de *Tannhauser*. La dernière répétition générale a été, dit-on, atroce et n'a fini qu'à une heure du matin. Il faut pourtant qu'on en vienne à bout. Liszt va arriver pour soutenir l'école du charivari... »

— « ... On est très ému dans notre monde musical du scandale que va produire la représentation de *Tannhauser :* je ne vois que des gens furieux, le ministre est sorti de la répétition dans un état de colère !... L'empereur n'est pas content; et pourtant il y a quelques enthousiastes de bonne foi, même parmi les Français. Wagner est évidemment fou, il mourra comme Jullien est mort l'an dernier, d'un transport au cerveau. Liszt

n'est pas venu, il ne sera pas à la première représentation; il semble pressentir une catastrophe. Il y a, pour cet opéra en trois actes, 160,000 fr. de dépensés à l'heure qu'il est. Enfin, c'est vendredi que nous verrons cela. Comme je l'ai dit, je ne ferai pas d'article là-dessus, je le laisse faire à d'Ortigue. Je veux protester par mon silence, quitte à me prononcer plus tard si l'on m'y pousse. »

La représentation eut lieu effectivement le mercredi 13 mars 1861, et Berlioz écrivait le lendemain matin à sa chère amie Mme Massart: « Ah! Dieu du ciel, quelle représentation! Quels éclats de rire! Le Parisien s'est montré hier sous un jour tout nouveau; il a ri du mauvais style musical, il a ri des polissonneries d'une orchestration bouffonne, il a ri des naïvetés d'un hautbois; enfin, il comprend donc qu'il y a un style en musique. Quant aux horreurs, il les a sifflées splendidement. »

Et sept jours après, à son fils: « La deuxième représentation de *Tannhauser* a été pire que la première. On ne riait plus autant, on était furieux, on sifflait à tout rompre, malgré la présence de l'empereur et de l'impératrice qui étaient dans

leur loge. L'empereur s'amuse. En sortant, sur l'escalier, on traitait tout haut ce malheureux Wagner de gredin, d'insolent, d'idiot. Si l'on continue, un de ces jours, la représentation ne s'achèvera pas et tout sera dit. La presse est unanime pour l'exterminer. Pour moi, je suis cruellement vengé !!! »

Il fut surtout puni de sa conduite inqualifiable envers Wagner, lui qui n'avait pas compris qu'en aidant à la chute de *Tannhauser*, il assurait celle des *Troyens* à courte échéance, auprès d'un public qui devait exalter les deux novateurs, sans discerner, ou les exterminer tous deux. On les mettait si bien dans le même sac, eux et leurs opéras, que Cham, dans *le Charivari*, fit une caricature représentant *Tannhauser*, en bébé, demandant à voir son petit frère *les Troyens*. Et cependant Berlioz poussait si loin la haine et l'aveuglement en ce qui concernait Wagner qu'il crut d'abord avoir fait place nette à son profit en renversant *Tannhauser*.

Il se berçait d'illusions encore et toujours; il faisait chanter quelques scènes chez M. Bertin pour tromper son impatience; il écrivait même un beau soir : « *Les Troyens* sont décidément admis à

l'Opéra. Mais il y a Gounod et Gevaert à passer avant moi ; en voilà pour deux ans. Gounod a passé sur le corps de Gevaert, qui devait être joué le premier. Et ils ne sont prêts ni l'un ni l'autre ; et moi je pourrais être mis en répétition demain ! »
Combien d'autres que M. Gounod lui passèrent sur le corps, à lui et à Gevaert ! De guerre lasse, ces malheureux *Troyens* abordèrent enfin au Théâtre-Lyrique, où ils échouèrent au port : la ruine de cet opéra payait la ruine de l'autre. Et Berlioz mourut de cette catastrophe.

Wagner, à son tour, était cruellement vengé.





CHAPITRE VII

FESTIVAL-BERLIOZ A L'HIPPODROME

Mars 1879

DIX ANS APRÈS SA MORT. — SECOND FESTIVAL-BERLIOZ. — PARIS ET MOSCOU. — LE PUBLIC ET LES ŒUVRES QUI LUI SONT FAMILIÈRES OU NON. — SPONTINI, GLUCK ET M. REYER. — PAR DELA LA TOMBE.

Berlioz est mort dans la matinée du 8 mars 1869. Et le 8 mars 1879, la foule se pressait à l'Hippodrome pour assister au grand festival organisé en l'honneur du maître par son admirateur et ami Ernest Reyer, fort bien secondé dans cette tâche par MM. Zidler et Vizentini. Que les temps sont changés depuis dix ans, et même depuis neuf ! Car, un an juste après la mort de Berlioz, en mars 1870, M. Reyer, qui s'est toujours dévoué corps et âme à la glorification du pauvre grand homme, avait déjà organisé un grand concert en son honneur avec le concours de M. Henri Litolff, un autre admirateur zélé de Berlioz, qui avait eu la malheureuse idée de donner une série de festivals au théâtre de l'Opéra.

Il s'en fallut bien, hélas ! que la salle de la rue Le Peletier fût aussi garnie de monde que l'était samedi dernier celle du pont de l'Alma, — et cependant l'Opéra contenait cinq ou six fois moins de monde que l'Hippodrome ; — il s'en fallut bien surtout que ce premier concert soulevât un pareil enthousiasme. Et cependant le programme d'il y a neuf ans avait un attrait irrésistible pour le public, en ce qu'il réunissait les chanteurs les plus illustres : Faure, Villaret, David ; Mmes Carvalho, Nilsson, Charton-Demeur ; tandis que Mme Brunet-Lafleur était la seule soliste dont le nom pût exercer quelque influence au dernier festival. Faut-il que la mode et l'engouement à l'égard de Berlioz soient arrivés à l'extrême aujourd'hui pour qu'il conquière enfin, sans l'aide de chanteurs en vogue, ce que leur concours, assez tiède d'ailleurs, n'avait pu lui faire obtenir autrefois : d'unanimes bravos et des applaudissements sans fin !

Berlioz à l'Hippodrome est en quelque sorte chez lui ; car, lorsque le directeur Zidler et le chef d'orchestre Albert Vizentini ont entrepris d'organiser là-bas ces gigantesques manifestations musicales, ils ne faisaient que reprendre, avec de

puissants moyens d'action, une des idées favorites de Berlioz, qu'il avait caressées toute sa vie et tenté d'exécuter parfois au prix de grands sacrifices pécuniaires. Et les organisateurs des concerts de l'Hippodrome l'avaient si bien senti qu'ils lui avaient déjà rendu hommage en rejouant l'*Hymne à la France*, grand chœur composé par Berlioz sur des paroles d'Auguste Barbier et qu'on n'avait jamais eu occasion d'entendre depuis le 1er août 1844, jour où il avait été exécuté par 1,200 musiciens, au festival de l'Industrie : morceau de vastes proportions et d'une rare puissance, comme Berlioz excellait à en composer pour les concerts monstres qu'il rêvait toujours d'organiser en France et qu'il ne parvint jamais à y acclimater. Ses idées, comme sa musique, ont du succès aujourd'hui qu'il est mort.

Auparavant, celle-ci et celles-là n'en obtenaient qu'à l'étranger ; parfois même, on allait au delà de ses vœux, on exagérait encore ses exagérations. « .... Ne trouvant pas une salle assez grande pour le premier concert, — écrit-il de Moscou à Damcke, le 31 décembre 1867, — on a eu l'idée de le donner dans la salle du manége, un local grand comme la salle du milieu de notre Palais

de l'Industrie, aux Champs-Elysées. *Cette idée, qui me paraissait folle, a obtenu le plus incroyable succès*. Nous étions cinq cents exécutants et il y avait, au compte de la police, douze mille cinq cents auditeurs. Je n'essaierai pas de vous décrire les applaudissements pour la Fête de *Roméo et Juliette*, et pour l'Offertoire du *Requiem*. Seulement, j'ai éprouvé une mortelle angoisse quand ce dernier morceau, qu'on avait voulu absolument, à cause de l'effet qu'il avait produit à Pétersbourg, a commencé. En entendant ce chœur de trois cents voix répéter toujours ses deux notes, je me suis figuré tout de suite l'ennui croissant de cette foule, et j'ai eu peur qu'on ne me laissât pas achever. Mais la foule avait compris ma pensée; son attention redoublait et l'expression de cette humilité résignée l'avait saisie. A la dernière mesure, une immense acclamation a éclaté de toutes parts ; j'ai été rappelé quatre fois; l'orchestre et les chœurs s'en sont ensuite mêlés; je ne savais plus où me mettre. C'est la plus grande impression que j'aie produite dans ma vie... »

En aurait-il été de même s'il avait dirigé en personne le festival de samedi dernier ? Assurément non, puisqu'il aurait vécu et qu'en France on ne

pardonne pas de vivre aux gens d'un véritable génie. Il faut dire aussi que dans ces foules innombrables, la majeure partie des auditeurs vient là par curiosité, pour voir et se montrer plutôt que pour entendre, et qu'auprès de tels dilettantes, ces morceaux-là seuls ont chance d'être applaudis à tout rompre qui sont sus presque par cœur. On l'a bien vu aux bravos qui ont accueilli la scène du bal de *Roméo* et le double chœur d'étudiants et de soldats de *la Damnation de Faust*, tandis que le serment de réconciliation de *Roméo et Juliette*, étant beaucoup moins connu parce qu'il arrive à la fin de l'œuvre et qu'il accompagne d'ordinaire la sortie de la foule, a été beaucoup moins applaudi. L'admirable septuor des *Troyens à Carthage* a obtenu les honneurs du *bis* avant le double chœur de *Faust*, et le public saluait encore ici, comme une vieille connaissance, un des morceaux de Berlioz très-souvent entendus dans les concerts ; mais il me semble que cette délicieuse composition, d'un sentiment poétique si profond, perd de son charme à être exécuté par de telles masses et dans un tel local : on chante toujours plus doux qu'il ne faudrait pour

être entendu distinctement par toute la salle et plus fort que n'aurait voulu l'auteur.

Deux morceaux, absolument inconnus des personnes qui ne lisent pas de musique en dehors des concerts, — c'est dire combien peu les connaissaient, — donnaient un grand intérêt à ce festival. Le premier était tiré de *la Prise de Troie*, le second de la *Symphonie funèbre et triomphale*; l'un était le bel hymne religieux que les habitants de Troie, sourds aux prophéties de Cassandre, adressent aux dieux protecteurs qui les ont délivrés de la présence des Grecs ; l'autre était la magnifique péroraison, l'Apothéose aussi grandiose d'idée que splendide d'orchestration qui clôt la symphonie composée en 1840 pour l'inauguration de la colonne de Juillet. Ce morceau, qui terminait le concert, — il n'avait pas d'autre place possible, à mon sens, — a malheureusement été troublé par le départ de nombreux auditeurs, toujours plus pressés de partir que d'arriver; mais ceux qui ont tenu ferme jusqu'au bout ont pu apprécier cette composition du caractère le plus noble et d'une éblouissante sonorité.

En l'exécutant dans cette circonstance solennelle, on semblait vouloir réparer le déni de

justice dont Berlioz a été victime à la fin de l'Exposition universelle, en 1878. La Commission musicale, désireuse d'associer le nom du plus grand compositeur français moderne à la cérémonie des récompenses, avait voté qu'on exécuterait au Palais de l'Industrie cette Apothéose dont l'idée très-simple et les grandes lignes symphoniques convenaient parfaitement à cet énorme local : Berlioz l'avait composée pour être entendue en plein air ; on pouvait bien la jouer au Palais de l'Industrie. Une fois ce vote émis, les membres de la Commission eurent le tort de n'en pas surveiller la réalisation, et je ne sais quel architecte ou quel ingénieur proscrivit Berlioz sans autre forme de procès et décida qu'on exécuterait simplement les morceaux éternellement rabâchés dans ces sortes de cérémonies : pas redoublés de musique militaire et chœurs d'orphéons.

Par une pensée délicate, qu'on avait déjà eue au festival de 1870, deux des musiciens que Berlioz admirait le plus lui ont été associés pour cette soirée : Spontini avec son ouverture de *la Vestale*, Gluck avec le célèbre chœur d'*Armide ;* enfin, M. Reyer, se mettant modestement sous le patro-

nage de son incomparable modèle, a fait exécuter d'abord son ouverture de *Sigurd*, rangée parmi les œuvres classiques pour orchestre bien avant une représentation qui semble fuir d'année en année, puis un long fragment vocal du même opéra. Ce n'est pas le poétique finale du second acte, entendu et applaudi plus d'une fois au Conservatoire et au Cirque d'hiver; c'est un tableau de couleur toute différente, une scène de fête où le peuple accourt au devant de Brunehild, la fiancée promise au roi Gunther. M. Reyer a traité cette scène importante de la façon la plus brillante; ses appels de laboureurs, de chasseurs, de paysannes au lever du jour sont d'une fraîcheur charmante; puis la proclamation du héraut annonçant la venue de la reine amène un chœur de fête tout à fait dans le style de Weber et une belle marche triomphale, pendant laquelle le peuple entier offre ses vœux et ses cadeaux de bienvenue à la future souveraine amenée par Sigurd. Et voilà le troisième fragment de cet opéra qu'on exécute avec un succès marqué en dehors du théâtre: tout l'ouvrage y passera-t-il donc avant qu'il ne se rencontre un directeur assez

audacieux pour ouvrir son théâtre à l'auteur de *la Statue* et de *Sigurd?*

Si difficile qu'il soit toujours de faire manœuvrer des masses aussi considérables, l'exécution a marché de la façon la plus satisfaisante, grâce à l'énergie déployée par M. Reyer : il a dû se donner beaucoup de peine en ces répétitions, mais il n'est pas homme à s'en plaindre après un tel résultat final. Et Berlioz, s'il a pu percevoir quelque écho de cette fête au delà de la tombe, a dû tressaillir d'aise en s'entendant exécuter par cinq cents individus, applaudir par douze mille, comme il avait pu l'être une seule fois, la dernière année de sa vie, — à Moscou.







SECONDE PARTIE

LES ŒUVRES



CHAPITRE I

L'ENFANCE DU CHRIST

Janvier 1875

Il y avait dimanche dernier 10 janvier, tout juste vingt ans et un mois que Berlioz soumit pour la première fois cette œuvre au public, dans un concert organisé tout exprès à la salle Herz ; car la première audition intégrale remonte au dimanche 10 décembre 1854. Les meilleurs artistes de l'époque prêtaient un concours dévoué au compositeur : M. et Mme Meillet, Joseph et Marie;

Depassio, Hérode; Jourdan, le Récitant; Battaille, le Père de famille. Au carême suivant, *l'Enfance du Christ* fut réentendue, dans un concert spirituel donné le samedi saint, à l'Opéra-Comique, avec l'aide des même chanteurs, sauf Battaille et Depassio, remplacés par Bussine et Delacombe.

A chacune de ces auditions, l'ouvrage obtint un franc succès et fut même assez bien accueilli par la critique, qui consentit à désarmer, en cette circonstance, à l'égard de Berlioz. Pourtant, quelques journalistes ayant à leur tête Scudo, crurent de leur devoir de réagir contre cette fâcheuse indulgence, et l'un d'eux, qui n'a rien perdu, aujourd'hui, de son assurance intrépide, se montra justement sévère, traitant mainte page de l'œuvre d'*affreux gâchis*, de *steeple-chasse* de *sons tumultueux*, et qualifiant l'auteur de *géant impuissant*, d'*iconoclaste de l'art de son temps*, de *Prométhée cloué au rocher*, de *Robespierre musical, guillotinant les idées des autres et coiffant les siennes à l'oiseau royal*, etc.

Berlioz écrivit cette trilogie pour tromper l'envie qu'il avait de composer à la fois le poëme et la musique d'un grand opéra; mais ce dérivatif ne calma qu'un temps son ardeur, et après avoir

résisté le plus longtemps possible à l'idée qui le tourmentait, il entreprit de la réaliser en créant sa magnifique conception des *Troyens*. Il portait lui-même sur cet ouvrage, et sur la nature de son talent, une appréciation assez peu modeste, mais très-judicieuse. « Les qualités dominantes de ma musique, dit-il dans ses *Mémoires*, sont l'expression passionnée, l'ardeur intérieure, l'entraînement symphatique et l'imprévu. Quand je dis expression passionnée, cela signifie expression acharnée à reproduire le sens intime de son sujet, alors même que le sujet est le contraire de la passion et qu'il s'agit d'exprimer des sentiments doux, tendres, ou le calme le plus profond : c'est ce genre d'expression qu'on a cru trouver dans *l'Enfance du Christ*, etc. » Et quelques lignes plus haut : « Plusieurs personnes ont cru voir dans cette partition un changement complet de mon style et de ma manière. Rien n'est moins fondé que cette opinion. Le sujet a amené naturellement une musique naïve et douce, et par cela même plus en rapport avec leur goût et leur intelligence, qui, avec le temps, avaient dû en outre se développer. J'eusse écrit *l'Enfance du Christ* de la même façon il y a vingt ans. »

Cette dernière phrase avait un sens caché dans la pensée de l'écrivain. En effet, la seconde partie de cette trilogie, *la Fuite en Egypte*, celle précisément qui obtint le succès le plus vif et le plus constant, même auprès des détracteurs du maître, remontait à une époque antérieure. On connaît suffisamment l'histoire de la composition du joli chœur des bergers, avec lequel Berlioz, se donnant pour Pierre Ducré, maître de chapelle imaginaire du siècle dernier, mystifia si plaisamment toute un groupe d'amateurs dont son nom seul soulevait les colères et les quolibets : l'anecdote est restée une leçon sévère à l'adresse des nombreux critiques et connaisseurs qui se prononcent toujours de confiance, au seul vu de la signature.

D'ailleurs, ce fait si instructif n'est pas sans précédent dans l'histoire musicale. Les amateurs du dix-huitième siècle applaudissant *les Danaïdes* sous le nom de Gluck, le public marseillais appréciant surtout, dans le *Faust* de Spohr, des airs de ballet qu'un musicien de l'orchestre, de Groot, y avait ajoutés sans se nommer, et faisant grand honneur au compositeur allemand de ces danses d'un caractère tout germanique : autant de connaisseurs

qui se croyaient infaillibles et applaudissaient, sous le couvert de noms illustres, des musiciens qu'ils auraient peut-être dédaignés et maltraités sans cet ingénieux subterfuge (1).

La première partie, *le Songe d'Hérode*, se subdivise en deux tableaux opposés, dont l'un dépeint les terreurs du roi des Juifs dans son palais au milieu de ses gardes, et l'autre la confiante félicité qui règne à l'étable de Bethléem. L'introduction orchestrale qui représente la marche d'une patrouille de nuit dans les rues de Jérusalem, forme un travail symphonique très-compliqué, d'où la pensée se dégage difficilement. Je fais également bon marché du récit comique des deux centurions : Berlioz avait un faible pour ces dialogues de soldats, et il en a mis un autre dans *les Troyens* qui n'est guère plus amusant. L'air d'Hérode : *O misère des rois*, est d'une inspiration superbe, mais, outre qu'il a été pris trop lentement, l'interprète l'a chanté sans le moindre accent de lassitude ou de terreur. L'*allegro feroce*

(1) Voir pour Salieri, tout le chapitre des *Danaïdes* (p. 116 à 201) dans *la Cour et l'Opéra sous Louis XVI*, (un vol. in-18, Paris, Didier, 1878) et pour M. de Groot le chapitre consacré au *Faust* de Spohr, (p. 113 à 127) dans *Gœthe et la musique* (un vol. in-18 Paris Fischbacher; 1880).

qu'Hérode lance, avec les devins, pour vouer à la mort tous les enfants nouveau-nés, doit produire un grand effet de rage et de fureur, à condition que le soliste ait une voix assez puissante pour dominer le chœur entier : cela revient à dire pourquoi je ne puis pas le juger.

Le morceau d'orchestre intermédiaire, qui représente les conjurations cabalistiques des devins, est, comme il convenait, d'une couleur très-originale et très-bizarre, avec ses mesures alternées à trois et quatre temps, avec ce tournoiement perpétuel des cordes et ce trait persistant de l'harmonie, que termine un aigre sifflement des violons et de la petite flûte. Le duo de Marie et de Joseph regardant Jésus jouer avec les agneaux est d'une mélodie douce et caressante, puis le chœur où les anges invisibles ordonnent de fuir aux deux époux, forme une page d'une suavité exquise ; l'hosannah final surtout, d'une douceur infinie et soutenue tour à tour par l'orgue, les violons divisés à l'aigu ou les flûtes, a ravi l'auditoire, qui l'a redemandé tout d'une voix.

Du reste, il y a eu un morceau bissé dans chaque partie. La deuxième, *la Fuite en Egypte*, qui est si connue et qui a été souvent exécutée au

Conservatoire et ailleurs, ne comprend que trois pages : une charmante symphonie pastorale figurant l'arrivée des bergers devant l'étable de Bethléem, leur joli chœur d'adieux aux voyageurs qui vont partir, enfin un long récit de ténor d'une fraîcheur adorable, dépeignant le repos de la sainte famille dans une verdoyante oasis. C'est ce dernier morceau que le public fait toujours redire et qu'il a fait répéter dimanche, bien que M. Prunet l'ait chanté sans charme et en forçant la voix sur cette gracieuse phrase de Marie : *Voyez ce beau tapis d'herbe douce et fleurie*, qui doit être, ou contraire, murmurée avec une douceur extrême.

La troisième partie, *l'Arrivée à Saïs*, débute par un mélodieux récit de ténor ; puis arrive la scène si dramatique où Marie et Joseph, exténués de fatigue, heurtent à toutes les portes pour demander asile et se voient repoussés et injuriés. Ce morceau animé, dans lequel la plainte persistante de l'alto et les soupirs de la flûte répondent à la voix suppliante des fugitifs sur un trémolo continu, se développe d'une façon saisissante et forme une progression très-pathétique jusqu'au moment où les deux voix, unies dans un suprême

effort, émeuvent enfin le cœur d'un misérable artisan qui ouvre sa porte aux suppliants.

Lorsque les nouveaux venus se sont fait connaître par une phrase charmante de Joseph, le vieillard et toute sa famille leur répondent par une courte mélodie d'un grand caractère : *Près de nous Jésus grandira.* Puis commence le concert des jeunes Ismaélites, le célèbre trio pour deux flûtes et harpe, dont la phrase mélodique n'est pas sans analogie avec la marche religieuse d'*Olympie*, et qui a obtenu, encore cette fois, le *bis* accoutumé : ce n'est que justice de nommer les artistes qui ont finement exécuté ce gracieux morceau : MM. Cantié, Corlieu et Delacour. Un beau récit de ténor et un chœur mystique d'une conception élevée et d'un caractère très-religieux, mais difficile pour les voix, que l'orchestre abandonne à elles-mêmes, terminent avec grandeur cette œuvre si remarquable.

Je terminerai cette analyse par quelques observations d'ensemble. Autant certaines pages de cette trilogie sont claires et ravissantes, la pureté de l'inspiration étant rehaussée par les richesses habilement réparties de la trame symphonique ; autant certaines autres, de petit nombre, il est

vrai, sont enchevêtrées et d'une conception laborieuse aux voix comme à l'orchestre. J'ajouterai que l'emploi presque constant et simultané de tous les instruments à vent en bois, si joli qu'il paraisse d'abord, fatigue à la longue par les sonorités constamment aiguës quil amène, et par les dessins trop complexes auxquels se plaît le compositeur. Les trois parties de cette trilogie se terminent toutes par un *pianissimo* des plus suaves, et chaque fois grâce à l'artifice des voix de femmes chantant dans la coulisse, pour figurer les anges du ciel ; mais ce mystérieux *perdendosi* ravit surtout l'oreille à la fin de la première partie : à chaque fois qu'il reparaît, ce délicieux effet s'émousse et diminue.

Ces remarques n'atténuent en rien, dans ma pensée, la valeur de cette œuvre, qui est une des plus poétiques et des plus inspirées que je connaisse. Il faut savoir gré à M. Colonne de nous l'avoir rendue en entier après un trop long silence, et, tout en louant à juste titre les chœurs et l'orchestre, tenir compte des difficultés qu'il y a toujours à trouver de bons solistes pour exécuter convenablement une musique à la fois aussi périlleuse et aussi élevée. Mme Galli-Marié n'avait

que deux duos à chanter : elle a dit l'un avec sensibilité, bien qu'en laissant trop tomber la voix à la fin des phrases, et elle a rendu l'autre avec son intelligence dramatique habituelle. M. Prunet n'a pas la voix assez pure pour prêter l'accent vrai aux délicieuses mélodies du ténor récitant, et il fausse aisément dès qu'il veut chanter en demi-teinte. M. Taskin, mieux placé dans Joseph que dans Hérode, dont l'air est écrit trop bas pour lui, paraît être bon musicien et chante correctement, mais sans élan ni chaleur.

Quoi qu'il en soit et malgré ces imperfections inévitables, voilà, grâce à l'initiative de M. Colonne, une des œuvres principales de Berlioz exécutée intégralement avec un succès indiscutable et consacrée auprès du public. A quand *Roméo et Juliette* et *la Damnation de Faust* ?





CHAPITRE II

ROMÉO ET JULIETTE

Décembre 1875

Berlioz a inscrit en tête de sa partition cette dédicace : *A Nicolo Paganini.* Ces simples mots témoignent de sa vive gratitude envers le grand violoniste qui lui avait fait remettre vingt mille francs en souvenir de l'impression profonde ressentie à l'audition d'*Harold en Italie.* Cette largesse inespérée allait procurer à Berlioz quelques moments d'aisance relative pendant lesquels il pourrait se livrer entièrement à la composition, sans souci des nécessités de la vie. Il voulut donc, tout autre travail cessant, « écrire une maîtresse œuvre, sur un plan neuf et vaste, une œuvre grandiose, passionnée, pleine aussi de fantaisie, digne enfin d'être dédiée à l'illustre artiste auquel il devait tant ».

Après de longues indécisions et sur la réponse évasive de Paganini lui-même : « Je n'ai aucun conseil à vous donner là-dessus, vous savez mieux

que personne ce qui peut vous convenir», il s'arrêta à l'idée d'une grande symphonie avec chœurs, solos et récitatif choral sur le drame de Shakespeare; il écrivit en prose tout le texte destiné à être chanté, puis il le fit versifier par Emile Deschamps et se mit à l'œuvre. Il travailla pendant sept mois, dit-il, à cette symphonie sans s'interrompre plus de deux ou trois jours sur trente, pour quoi que ce fût. C'est au courant de l'année 1839 qu'il écrivit sans désemparer cette vaste composition, « vivant pendant tout ce temps de la plus ardente vie, nageant avec vigueur sur cette grande mer de poésie, caressé par la folle brise de la fantaisie, sous les chauds rayons de ce soleil d'amour qu'alluma Shakespeare et se croyant la force d'arriver à l'île merveilleuse où s'élève le temple de l'art pur ».

C'est dans ses *Mémoires* que Berlioz raconte comment il composa cette œuvre capitale; mais il faut chercher ailleurs, dans la courte préface qui précède la symphonie, l'explication de ce qu'il a voulu et cru faire. « Bien que les voix y soient souvent employées, ce n'est ni un opéra de concert, ni une cantate, ni une symphonie avec chœur. Si le chant y figure dès le début, c'est

afin de préparer l'esprit de l'auditeur aux scènes dramatiques dont les sentiments et les passions doivent être exprimés par l'orchestre. C'est en outre pour introduire peu à peu dans le développement musical les masses chorales, dont l'apparition trop subite aurait pu nuire à l'unité de la composition. Ainsi le prologue où, à l'exemple de celui du drame de Shakespeare lui-même, le chœur expose l'action, n'est chanté que par quatorze voix. Plus loin se fait entendre (hors de la scène) le chœur des Capulets (hommes) seulement ; puis, dans la cérémonie funèbre, les Capulets hommes et femmes. Au début du finale figurent les deux chœurs entiers des Capulets et des Montaigus et le père Laurence ; et à la fin les trois chœurs réunis. »

Cette œuvre est, à tout prendre, d'une conception bizarre, et si Berlioz sait bien comment ne pas nommer sa composition, il ne sait pas trop de quel titre la décorer ; car celui de « symphonie dramatique » qu'il a adopté, peut-être en désespoir de cause, est de nul secours pour qui ne connaît pas d'avance la partition. Berlioz a simplement divisé sa symphonie en sept grands morceaux, mais pour plus de clarté, on la sépare ordinaire-

ment en un prologue et deux parties renfermant chacune trois numéros.

Ce prologue, qui forme comme la charpente de l'œuvre entière, est singulièrement compliqué et difficile à comprendre pour les esprits non prévenus, car les voix humaines ou orchestrales y sont tour à tour actrices et narratrices, sans qu'on comprenne trop la raison de ce changement. C'est assurément un spectacle original que de voir le chœur, racontant froidement les événements qui vont se passer, quitter le ton du récit pour entonner un chant dont les paroles indiquent avec précision le sentiment, ou laisser la parole à l'orchestre pour expliquer ce qu'il vient de dire, lorsqu'il se présente une des scènes qui doivent être rendues plus tard par l'orchestre seul.

C'est ainsi qu'apparaissent dans le prologue le thème principal de la scène d'amour, celui du bal et enfin la marche funèbre : l'avantage de cette innovation, à en croire Berlioz, est que l'auditeur ne pourra plus se méprendre sur le sens de ces phrases musicales quand il les entendra ensuite sans aucune parole, et développées avec toutes les ressources de la langue instrumentale. Mais il est bien chanceux de se fier ainsi à la mémoire du

public, qui n'attachera pas une importance capitale à ces phrases essentielles, s'il n'est pas prévenu d'avance, et qui les reconnaîtra à grand'peine lorsqu'elles reparaîtront avec tous leurs développements symphoniques.

S'il me paraît constant que Berlioz s'est un peu illusionné sur les avantages de cette disposition, et que des détails aussi ténus peuvent être appréciés et admirés seulement par ceux qui ont déjà fait une étude attentive de la partition, il n'en est pas moins vrai que cette page vocale et orchestrale est une des plus belles et des mieux conduites que je connaisse. Le prologue choral est précédé lui-même d'un morceau instrumental : *Combat, tumulte, intervention du prince*, dans lequel le motif de l'action dramatique, la haine et les querelles toujours renaissantes des Capulets et des Montaigus, se dessinent avec une énergie singulière.

L'intervention pacifique du duc de Vérone est figurée par un beau récitatif des cuivres (trombones et ophicléides) entrecoupé des dernières menaces et des sourdes protestations de rage des deux partis rivaux. Alors commence cet admirable récitatif choral, plaintive mélopée d'un caractère

calme et grave dont Shakespeare a bien pu fournir l'idée poétique à deux compositeurs, — à M. Gounod comme à Berlioz ; mais celui-ci possède sur son successeur le double avantage d'avoir eu le premier l'idée de mettre ce prologue en musique sans pouvoir imiter personne, même contre son gré, et d'avoir dit publiquement à qui il était redevable de cette idée.

Le petit chœur arrête à deux reprises son récit, non plus pour laisser l'orchestre ébaucher l'idée principale de quelque grand morceau à venir, mais pour permettre au contralto solo et au ténor de chanter chacun un air. Les strophes du contralto — dont le premier couplet est simplement accompagné par des arpéges de harpe entrecoupés de soupirs des instrumeutsde bois,et dont le second gagne beaucoup à l'addition du violoncelle répétant la phrase vocale à la tierce supérieure,—renferment un hommage rendu au génie de Shakespeare et à la puissance divine de la poésie. C'est une idée singulière et bien propre à Berlioz que d'accorder en passant un *satisfecit* à Shakespeare; mais ce simple hors-d'œuvre est d'une mélodie expressive et d'un caractère tendre et touchant.

Le *scherzetto* de la reine Mab, qui suit presque immédiatement et qui est chanté par Mercutio et le chœur, est d'une légèreté, d'une fluidité exquise. C'est un véritable modèle de fantaisie aérienne et de grâce vaporeuse, auprès duquel toutes les autres chansons de la reine Mab semblent d'une lourdeur extrême. Ce morceau, assez difficile de mesure, a été simplement dit par un jeune élève du Conservatoire, M. Fürst, dont la voix est d'un joli timbre et suffisamment légère. Mlle Vergin, qui a chanté les strophes précédentes, dit avec sentiment et a sur tant d'autres artistes l'avantage de prononcer les paroles assez nettement : c'est là une bonne chose, mais qui pourtant ne doit pas empêcher de chanter juste.

La première partie renferme trois morceaux d'orchestre des plus remarquables. Ce sont aussi les plus connus, car M. Pasdeloup les fit entendre à tour de rôle aux Concerts populaires ; une fois même, mais une seule fois, il eut l'excellente idée de les jouer tous les trois à la suite, — et la Société des concerts du Conservatoire a aussi exécuté pour la première fois, l'hiver dernier, la grande scène d'amour, qui est une des créations capitales de la musique symphonique. J'insisterai donc

moins sur ces divers morceaux qu'on a eu et qu'on aura encore souvent occasion d'entendre dans les différents concerts, car ils forment le noyau même de la symphonie.

Le premier est cette magnifique scène de Roméo seul, errant à l'aventure dans le jardin où arrivent jusqu'à son oreille les joyeux éclats d'une grande fête donnée dans le palais de Capulet. Quiconque a entendu une fois cette page, avec sa plainte persistante du hautbois, se rappelle quel magnifique effet de sonorité produisent en se combinant les deux motifs principaux de cette scène : la rêverie amoureuse de Roméo et les bruyants airs de danse qui ne sont pas, il faut l'avouer, d'une distinction parfaite, mais qui sont traités de main de maître et relevés à merveille par les couleurs éclatantes d'une instrumentation admirable.

La scène d'amour entre Juliette et Roméo, un chef-d'œuvre incomparable de musique orchestrale, est précédée elle-même d'un délicieux petit chœur de jeunes seigneurs Capulets qui sortent de la fête en chantant des réminiscences d'airs du bal et dont la voix se perd bientôt dans le lointain. Le morceau d'orchestre de la reine Mab peut à bon droit passer pour un modèle de musique

fantastique, et l'on s'étonne aujourd'hui qu'un critique ait pu à l'origine, y reconnaître un petit bruit semblable à celui de seringues mal graissées, aujourd'hui qu'on ne se lasse pas d'admirer la fantaisie poétique et l'éblouissant coloris de cette délicieuse évocation.

C'est, paraît-il, sur le conseil de Frankowski, secrétaire d'Ernst, que Berlioz, jugeant la terminaison trop brusque, écrivit cette nouvelle *coda* d'un effet si piquant. La mélodie de l'*allegretto*, chantée par la flûte et le cor anglais sur un trille perpétuel et une longue tenue en sons harmoniques des violons divisés à l'aigu, est empreinte d'une rêverie charmante ; le passage même où les cors prennent leurs ébats et qui est si périlleux pour les exécutants, solistes à tour de rôle, est d'une fantaisie très-gracieuse ; mais pour produire tout l'effet désirable, cette page féerique doit être jouée d'une allure très-rapide et aussi légère que possible de façon que les mille timbres de l'orchestre, au lieu de s'éparpiller, se fondent en un bruissement mystérieux.

La seconde partie renferme également trois morceaux : le Convoi funèbre de Juliette, la Mort de Roméo, et le Serment de réconciliation des

familles rivales sur les corps des deux époux. La marche funèbre est d'un effet lugubre et saisissant ; elle offre cela de particulier que les rôles y sont subitement intervertis. L'orchestre expose d'abord une mélopée plaintive, tandis que les sopranos et ténors l'accompagnent en psalmodiant une seule note ; puis, tout à coup, les voix reprennent la phrase mélodique, tandis que l'orchestre psalmodie cette note unique (*mi* naturel), dont la répétition incessante est d'une tristesse pénétrante, surtout lorsque les violons et la flûte la font entendre avec une régularité désespérante sur de courts fragments de mélodie. C'est par le même procédé très-prolongé (un *ut* répété à l'infini) que Berlioz a produit cet admirable effet de calme et d'immensité nocturne tant applaudi dans le septuor des *Troyens*.

Il y a toujours, au milieu de cette marche funèbre, certain passage qui paraît d'une difficulté presque insurmontable pour les choristes ; c'est un développement harmonique confié aux voix et où les sopranos sont seuls soutenus par la flûte et la clarinette, tandis que les ténors et basses, abandonnés à eux-mêmes, doivent s'en tirer comme ils peuvent. Un compositeur risque toujours beau-

coup à écrire des morceaux d'une exécution aussi ardue et pour lesquels il faudrait trouver des choristes tous musiciens de premier ordre et rompus à toutes les difficultés de mesure et d'intonation.

C'est surtout dans la scène de Roméo au tombeau des Capulets que Berlioz a donné libre cours à sa passion de la musique descriptive, où il était si bien servi par une remarquable habileté de main. Il tombe ici dans l'excès, à n'en pas douter, car, excepté la belle invocation confiée au cor anglais et au basson, excepté encore certains rappels émouvants de la scène du bal, le compositeur semble n'avoir voulu que représenter aux yeux, par la langue des sons, l'ardent désespoir de Roméo, les contorsions physiques du malheureux qui sent le poison descendre en ses veines, ses dernières angoisses, et enfin son suprême adieu à Juliette au moment où ils expirent dans les bras l'un de l'autre. Berlioz a *matérialisé* toute la scène ; il a même voulu peindre quelque part les gorgées successives bues par Roméo et les premières atteintes du poison ; mais les jeux de scène ou les gestes qu'il se représentait et qu'il décrivait un à un par tel trait rapide de violons

ou de violoncelles, par un soupir de clarinette ou un roulement de timbale, sont lettre close pour l'auditeur.

Ce morceau sort absolument du cadre de la symphonie, et paraît destiné à accompagner une scène de pantomine ou de mélodrame ; c'est de la musique dramatique au premier chef, à ce point que tout l'effet s'évanouit, et paraît des plus puérils dès qu'on n'a plus d'acteur devant les yeux. Je sais bien que Berlioz, désespérant de voir jamais ce morceau exécuté et compris comme il l'entend, conseille dédaigneusement au chef d'orchestre, dans une note, de tourner la feuille et de passer outre ; mais j'aurais bien voulu voir comment il eût traité le musicien assez novice pour prendre au sérieux cette boutade d'artiste méconnu. Il n'aurait pas eu assez d'épithètes désobligeantes pour lui lancer à la tête et ne l'aurait pas plus ménagé que ce malheureux critique qui l'accusait de n'avoir par compris Shakespeare : « *Crapaud gonflé de sottise,* s'écrie-t-il avec rage, *quand tu me prouveras cela !* ... »

C'est ici le cas de laisser Berlioz expliquer lui-même dans quelle pensée il a préféré employer le langage symphonique plutôt que la déclamation

lyrique pour traduire ces admirables duos des amants à leur premier baiser et à leur suprême embrassement. « Si, dans les scènes célèbres du jardin et du cimetière, le dialogue des deux amants, les *a parte* de Juliette et les élans passionnés de Roméo ne sont pas chantés, si enfin les duos d'amour et de désespoir sont confiés à l'orchestre, les raisons en sont nombreuses et faciles à saisir. C'est d'abord, et ce motif suffirait à la justification de l'auteur, parce qu'il s'agit d'une symphonie et non d'un opéra. Ensuite, les duos de cette nature ayant été traités mille fois vocalement et par les plus grands maîtres, il était prudent autant que curieux de tenter un autre mode d'expression. C'est aussi parce que la sublimité même de cet amour en rendait la peinture si dangereuse pour le musicien, qu'il a dû donner à sa fantaisie une latitude que le sens positif des paroles chantées ne lui eût pas laissée, et recourir à la langue instrumentale, langue plus riche, plus variée, moins arrêtée et, par son vague même, incomparablement plus puissante en pareil cas. » Berlioz parlait là en homme prudent, mais tout le monde ne fut pas de cet avis, surtout parmi les compositeurs.

Je connaissais le morceau final pour l'avoir entendu au beau festival organisé en l'honneur de Berlioz, un an juste après sa mort, par M. Ernest Reyer. « Cette dernière scène, dit Berlioz, est seule du domaine de l'opéra ou de l'oratorio. Elle n'a jamais été, depuis le temps de Shakespeare, représentée sur aucun théâtre; mais elle est trop belle, trop musicale, et elle couronne trop bien un ouvrage du genre de celui-ci, pour que le compositeur pût songer à la traiter autrement. » Les exclamations haineuses des deux partis, le magnifique récit du moine expliquant cette épouvantable catastrophe, ses appels réitérés à la concorde, les derniers éclats de rage des ennemis, reprenant à voix sourde le motif initial de l'ouvrage ; la belle mélodie du père Laurence : *Pauvres enfants que je pleure*; son pieux appel à la clémence céleste, devant lequel cèdent peu à peu les dernières rancunes; enfin l'admirable serment de la réconciliation, qu'il prononce d'abord tout seul, puis que les Capulets et les Montaigus reprennent de tout cœur, avec un déchaînement d'orchestre formidable et certain trait perpétuel des violons dont Richard Wagner devait se souvenir quand il écrivit l'ouverture de *Tannhauser* : autant de fragments

superbes et qui, réunis ensemble, forment une page d'une grandeur incomparable.

C'est une excellente idée qu'a eue M. Colonne de rendre un nouvel hommage à la mémoire de Berlioz et d'exécuter en entier *Roméo et Juliette* après *l'Enfance du Christ*. Je dis : en entier, et j'insiste sur ce mot, car le chef d'orchestre a eu le courage de ne pas suivre l'avis du compositeur en retranchant le morceau de la mort de Roméo. Quant à la petite coupure de deux pages faite dans la partie du père Laurence, que M. Bouhy chante en bon musicien, mais d'une voix trop peu grave et par moments fléchissante, elle était justifiée en quelque sorte par un retranchement plus considérable que l'auteur fit lui-même dans ces récits, sur l'avis de d'Ortigue, afin d'enlever les longueurs où l'avait entraîné le trop grand nombre de vers fournis par le poëte.

Berlioz est le premier à déclarer que sa symphonie présente des difficultés immenses d'exécution, difficultés de toute espèce, inhérentes à la forme et au style et qu'on ne peut vaincre qu'au moyen de longues études faites patiemment et *parfaitement dirigées*. « Il faut, dit-il, pour la bien rendre, des artistes de premier ordre, chef d'orchestre,

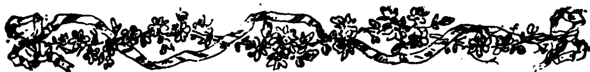
instrumentistes et chanteurs, et décidés à l'étudier comme on étudie dans les bons théâtres lyriques un opéra nouveau, c'est-à-dire à peu près comme si on devait l'exécuter par cœur. » M. Colonne peut, sans manquer à la modestie se rendre cette justice qu'il a dirigé les études de *Roméo et Juliette* avec toute la patience réclamée par le compositeur, et je dirai à mon tour que sa persévérance nous a valu une exécution satisfaisante en somme, malgré de légers accrocs et un ralentissement exagéré dans certains morceaux de grande difficulté, comme le scherzo de la *Reine Mab*.

Tandis que M. Colonne joue en entier *Roméo et Juliette*, dont deux des principaux morceaux reviennent de temps à autre sur les programmes de M. Pasdeloup, la Société des concerts du Conservatoire, qui a déjà beaucoup fait, sous l'impulsion de M. Deldevez, pour rendre à Berlioz mort la place et les honneurs qui auraient dû lui être attribués de son vivant, répète les deux premières parties de *la Damnation de Faust*. Elle doit les exécuter, paraît-il, au courant de la saison prochaine : mieux aurait valu l'œuvre entière, à coup sûr, mais il ne faut pas demander plus qu'on ne peut obtenir, et c'est déjà beaucoup

d'entendre au Conservatoire la moitié d'une création aussi importante.

Au train dont vont les choses, il faut espérer que Berlioz aura bientôt reconquis son rang parmi les maîtres consacrés de la musique, au grand dépit des critiques qui lui ont nié génie et même talent, en l'accablant d'ironies ou d'injures, à la plus grande confusion d'habiles musiciens qui ont mis à profit ses ouvrages les plus remarquables, dans l'espoir qu'ils resteraient toujours ignorés.





CHAPITRE III

HAROLD EN ITALIE

Janvier 1876

M. Pasdeloup, qui avait, le premier, fait beaucoup pour la gloire et le nom de Berlioz en imposant à son public ordinaire quelques-unes des plus belles pages du grand musicien, s'est piqué d'honneur en voyant le Conservatoire et le Châtelet exécuter solennellement des œuvres entières ou des fragments considérables de Berlioz. A défaut de chœurs, il a restreint ses recherches dans les compositions orchestrales du maître. Il avait déjà fait entendre en entier, il y a trois ans, la *Symphonie fantastique ;* cette fois, son choix s'est porté naturellement sur l'œuvre instrumentale de Berlioz la plus renommée, sur cette symphonie d'*Harold en Italie*, qui n'a pas été entendue intégralement à Paris depuis bien longtemps, mais dont un morceau au moins est demeuré célèbre, grâce à de belles exécutions,

d'abord au festival donné à l'Opéra en l'honneur de Berlioz, puis au Conservatoire et même aux Concerts populaires. Le public était donc familiarisé déjà avec une des quatre parties de l'ouvrage, la plus applaudie et la meilleure, — ce qui ne va pas toujours ensemble, — la belle Marche des Pélerins.

La musique symphonique, au sens classique du mot, n'était pas le fait de Berlioz, et dans cette composition même, celle de ses œuvres qui se rapproche le plus de la symphonie ordinaire, il n'a pu s'empêcher d'avoir devant les yeux un personnage agissant, puis de le placer au milieu de scènes diverses et assez bizarres, qui, il faut bien le dire, n'ont entre elles aucun lien réel. Lui-même a raconté dans ses *Mémoires* par quel enchaînement de circonstances il fut amené à composer cette symphonie, presque classique par la coupe, mais si romantique de plan et d'exécution. Paganini, qui possédait un alto merveilleux, désirait en jouer en public; n'ayant pas de musique spéciale pour cet instrument, il pria Berlioz de lui écrire un solo d'alto : il n'avait, disait-il, de confiance qu'en lui pour ce travail.

Le compositeur se mit à l'œuvre pour plaire à

l'illustre virtuose, mais il lui répugnait d'écrire un vulgaire morceau, orné de difficultés diaboliques; il combina son solo avec l'orchestre de façon à ne rien enlever de son action à la masse instrumentale : le plan lui paraissant neuf, il s'éprit bientôt d'une œuvre commencée à contre-cœur. Le premier morceau était à peine écrit quand Paganini voulut le voir. A l'aspect des pauses que l'alto compte dans l'*allegro* : « Ce n'est pas cela, s'écria-t-il, je me tais trop longtemps là-dedans; il faut que je joue toujours. — Je l'avais bien dit, répondit Berlioz, c'est un concerto d'alto que vous voulez, et vous seul, en ce cas, pouvez bien écrire pour vous. » Paganini ne répliqua rien et s'en fut tout désappointé.

Berlioz s'occupa alors de mettre son plan à exécution, sans plus s'inquiéter de faire briller l'alto principal. Il imagina d'écrire pour l'orchestre une suite de scènes auxquelles l'alto se trouvait mêlé comme un personnage actif; il voulut faire de cet instrument, en le plaçant au milieu des poétiques souvenirs que lui avaient laissés ses pérégrinations dans les Abruzzes, une sorte de rêveur mélancolique dans le genre du *Childe Harold*, de Byron. De là le titre de la symphonie,

dans laquelle la mélodie principale, exposée d'abord par l'alto, devait se superposer aux autres chants de l'orchestre, avec lesquels elle contrasterait par son mouvement et son caractère, sans en interrompre le développement. Malgré la complexité du tissu harmonique, Berlioz mit fort peu de temps à composer cet ouvrage, qu'il retoucha longuement par la suite, mais qu'il fit entendre pour la première fois dans un concert donné par lui-même au Conservatoire, en novembre 1834.

« Le premier morceau, dit-il, fut seul applaudi, par la faute de Girard qui conduisait l'orchestre, et qui ne put jamais parvenir à l'entraîner assez dans la *coda*, dont le mouvement doit s'animer du double graduellement. Je souffris le martyre en l'entendant se traîner ainsi. La marche des Pélerins fut redemandée. A sa deuxième exécution et vers le milieu de la seconde partie du morceau, au moment, où, après une courte interruption, la sonnerie des cloches du couvent se fait entendre de nouveau, représentée par deux notes de harpe que doublent les flûtes, les hautbois et les cors, le harpiste compta mal ses pauses et se perdit. Girard, alors, au lieu de le remettre sur la voie,

comme cela m'est arrivé dix fois en pareil cas (les trois quarts des exécutants commettent à cet endroit la même faute), cria à l'orchestre : « le dernier accord! » et l'on prit l'accord final en sautant les cinquante et quelques mesures qui le précèdent. Ce fut un égorgement complet... »

L'idée qui a guidé Berlioz dans cette composition pouvait être bonne, mais il y a loin de l'idée à l'exécution, et il s'est heurté à l'impossible. Alors même que l'artiste chargé de jouer l'alto solo a le talent de M. Sivori et possède un instrument d'une sonorité remarquable, la partie qu'il joue se noie le plus souvent dans la masse orchestrale et ne s'y superpose pas d'une manière distincte, comme Berlioz voulait et avait cru pouvoir le faire. C'est seulement lorsque l'orchestre fait silence ou bien quand l'accompagnement est des plus ténus, que l'oreille perçoit clairement les phrases de l'alto : ce défaut seul suffit à condamner l'idée qui a présidé à cette composition. De plus, Berlioz a trop cédé, dans ces différents morceaux, à son goût, je dirais presque à sa manie, de décrire par les sons les épisodes les plus divers de la vie réelle. Cette préoccupation et cette recherche constantes

entravent son inspiration, loin de l'exciter, morcellent la phrase musicale et brisent à tout instant la pensée mélodique, qu'il coupe de rappels inattendus ou d'effets descriptifs dont l'auditeur ne s'explique pas toujours le sens.

Ces réserves une fois exprimées et motivées sur l'ensemble de l'œuvre, il faut reconnaître que Berlioz a montré dans toute cette symphonie sa richesse d'imagination habituelle et cette admirable entente des sonorités de l'orchestre, qui était chez lui don de nature. Jamais, peut-être, il ne poussa plus loin cette minutieuse recherche des timbres les plus variés, des contrastes inattendus, des plus curieuses surprises pour l'oreille, si loin même qu'il tombe parfois dans l'excès. Le premier morceau : *Harold aux montagnes, scène de mélancolie, de bonheur et de joie,* renferme d'abord une jolie phrase de l'alto, accompagnée de simples arpéges de harpe et de doux soupirs de la clarinette. L'alto, uni aux instruments de bois, chante ensuite une mélodie expressive sous laquelle crépitent et grondent tous les instruments de l'orchestre : l'effet de cet ensemble est saisissant; puis un chant gracieux lui succède, exposé d'abord par l'alto, mais dont

le développement orchestral, si habilement prolongé qu'il soit, ne va pas sans peine et sans répétitions.

La marche des Pélerins chantant la prière du soir, que Berlioz improvisa en deux heures, en songeant un soir au coin du feu, forme une page de tout point délicieuse et dont la couleur rêveuse et poétique doit séduire forcément tout auditoire non prévenu, comme elle charma, certain jour, la grande-duchesse Stéphanie, souveraine de Mannheim.

Cette princesse croyait, paraît-il, retrouver dans la troisième partie, *Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse,* le calme délicieux des nuits italiennes. Le morceau est, en effet, d'une inspiration gracieuse, et le beau chant du cor anglais, soutenu d'un hautbois, se mêle heureusement à la mélodie originale de *l'adagio* reprise par l'alto. La fin de ce tableau champêtre, un long *perdendosi* de la mélodie, jouée par le soliste sur une tenue prolongée de la flûte et une batterie persistante des altos divisés, est surtout d'un effet charmant.

Le quatrième morceau, que Berlioz dut supprimer dans son concert à Mannheim, à cause de

l'insuffisance évidente des trombones, ne représente rien moins qu'une *Orgie de brigands*, entremêlée de souvenirs des scènes précédentes. C'est une composition énergique, passionnée, remplie de tumulte et de sonorités étranges; mais on ne saurait, avec la meilleure volonté du monde, distinguer tout ce que voyait l'auteur « dans cette furibonde orgie où concertent ensemble les ivresses du vin, du sang, de la joie et de la rage, où le rhythme paraît tantôt trébucher, tantôt courir avec furie, où des bouches de cuivre semblent vomir des imprécations et répondre par le blasphème à des voix suppliantes, où l'on rit, boit, frappe, brise, tue et viole, pendant que l'alto-solo, le rêveur Harold, fuyant épouvanté, fait encore entendre au loin quelques notes tremblantes de son hymne du soir. »

L'interprétation de cette œuvre si compliquée et si difficile a fait honneur aux artistes dirigés par M. Pasdeloup, comme à M. Sivori, et l'impression produite sur le public a été très-satisfaisante, excepté pour le dernier morceau dont les éclats fulgurants ont effrayé quelques timides auditeurs. Décidément Berlioz a bien fait de mourir pour qu'on joue ses ouvrages et qu'on

les applaudisse. Quarante ans se sont écoulés depuis cette première audition, au lendemain de laquelle certain journal accabla l'auteur d'invectives dans un article qui commençait de cette spirituelle façon : « *Ha! ha! ha! — haro! haro! Harold!* » Berlioz reçut en outre une lettre anonyme par laquelle, après un déluge d'injures grossières, on lui reprochait d'être *assez dépourvu de courage pour ne pas se brûler la cervelle.* Il n'y a que les musiciens de premier ordre pour soulever d'aussi ardentes colères de leur vivant; mais la postérité, qui devance parfois la mort, leur réserve en retour l'admiration et la gloire.





CHAPITRE IV

LA DAMNATION DE FAUST

Mars 1877.

> « On a joué trois fois *la Damnation de Faust*, qui n'a eu du vivant de mon ami Berlioz, aucun succès, et maintenant le public, l'éternel imbécile nommé *On*, reconnait, proclame, braille que c'est un homme de génie. Et le bourgeois n'en sera pas plus modeste à la prochaine occasion. »
>
> *(Lettre inédite de G. Flaubert).*

Et voilà qu'excités par le succès, MM. Colonne et Pasdeloup, qui ont tant fait déjà pour la réhabilitation artistique de Berlioz, donnent simultanément quatre auditions intégrales de *la Damnation de Faust* qui n'avait jamais été entendue en entier en France depuis son apparition, remontant à l'année 1846. Et la foule est tellement entraînée par cette belle œuvre, elle se porte avec tant d'empressement au Cirque et au Châtelet, qu'il faut redonner auditions sur auditions pour la satisfaire. Que pensent de cet enthousiasme les rieurs d'hier, qui sont les premiers à applaudir

aujourd'hui, et les critiques qui traînaient naguère Berlioz aux gémonies et qui le couvrent maintenant de fleurs, non pour lui, mais pour eux-mêmes, afin qu'on n'imagine pas de relire leurs articles passés ?

Berlioz a découpé dans le drame de Gœthe et s'est arrangé avec l'aide de M. Gandonnière et de Gérard de Nerval, un livret de *Faust* tout particulier, mais qui répondait d'autant mieux à sa nature fiévreuse, à ses inspirations romantiques, et qui a le mérite de serrer d'assez près par moments et de traduire à la lettre le poëme original. Si le musicien a, par une omission regrettable, passé sous silence certaines scènes capitales, telles que l'église, la prison, le duel et la mort de Valentin (ce personnage étant supprimé), il a, par une revanche habile, traité certaines situations négligées des compositeurs qui l'avaient précédé ; et par ce choix s'accentue encore la vive personnalité de l'artiste, qui perce à chaque page de sa partition (1).

---

(1) Je ne m'étendrait pas davantage sur ce sujet pour ne pas répéter ce que j'ai déjà dit dans mon étude comparative sur les différentes traductions mnsicales du poëme de *Faust*. (*Gœthe et la musique ;* ses jugements, son influence, les œuvres qu'il a inspirées ; un vol. in-18, Paris, Fischbacher, 1881). Je rappellerai seulement que Berlioz fit exécuter pour la première fois *la Damnation de Faust* le dimanche 6 décembre 1846, dans un concert de jour donné à l'Opéra-Comique.

De ce nombre est précisément la première scène. Faust erre au milieu des plaines de Hongrie en chantant un hymne au printemps qui renaît, au soleil qui se lève, dans une mélodie charmante, qu'accompagne un suave murmure d'orchestre, le doux concert de la nature qui s'éveille. Cet accompagnement symphonique est, à vraiment parler, la partie principale de ce tableau champêtre, et le musicien l'a traité avec une prédilection visible ; il y a réuni les effets les plus jolis et les plus curieux, et cette variété infinie de timbres et de rhythmes produit alors un fourmillement délicieux, sans la moindre confusion.

Les passages les plus remarquables de cette introduction sont ceux où, la voix se taisant, l'orchestre expose cette large phrase mélodique au dessus de laquelle l'oreille perçoit les premières rumeurs agrestes et guerrières qui vont troubler le calme du matin ; toute cette page où la petite flûte et les cors esquissent quelques bribes de la danse des paysans et de la marche hongroise, est d'une composition remarquable et du meilleur effet. Le chœur en ronde des paysans, entrecoupé de la

---

Roger chantait Faust, Hermann-Léon, Méphistophélès ; Henri, Brander, et Mme Duflot-Maillard, *Margarita* (style romantique).

triste plainte de Faust, est d'une animation, d'une gaieté charmante, qui fait d'autant mieux ressortir l'éclat belliqueux de la célèbre marche de Rakoczy. L'instrumentation de Berlioz est un véritable chef-d'œuvre, et cette belle marche, pour peu qu'elle soit bien exécutée par l'orchestre, produit toujours un effet indescriptible.

La seconde partie nous transporte dans le cabinet de travail du docteur. Son monologue, empreint d'un sombre désespoir, et le grand chœur de la Pâque, éclatant au moment où il va boire la liqueur de mort, ont été traités par Berlioz avec bien plus de développement et d'expression que par M. Gounod : où l'un s'est contenté de simples récits et d'une courte phrase chorale, l'autre a composé deux morceaux importants qui finissent par se fondre dans un ensemble grandiose. Le récit de Faust, se reprenant à vivre après que ces chants de joie se sont éteints, respire une douce quiétude, que trouble aussitôt la raillerie du démon.

Celui-ci conduit son esclave et maître à la taverne d'Auerbach. Ce tableau s'ouvre par un chœur de buveurs d'une gaieté entraînante ; la chanson du Rat frit, lancée à plein gosier par

Brander aviné, manque de verve et de couleur, mais le *Requiescat in pace* sur ce malheureux rat et la fugue ironique sur *Amen* sont d'une intention comique assez drôle, surtout quand on se rappelle que le musicien a voulu se moquer par là des défenseurs chenus de la musique classique et des formes pédantesques.

Méphistophélès a soin de nous en avertir et dit en ricanant au docteur : « Ecoute bien ceci ; nous allons voir la *bestialité* dans toute sa splendeur. » Pour courte qu'elle soit, cette fugue est bâtie de main d'ouvrier, et Berlioz a écrit là, en forme de raillerie, un morceau modèle et d'un effet puissant. Il ne voulait que faire rire et il émeut presque : à quoi bon, dès lors, cette débauche d'esprit ? Les auditeurs eux-mêmes savent-ils bien pourquoi ils font recommencer ce morceau ? Veulent-ils marquer ainsi qu'ils s'associent à la pensée ironique du maître ou bien prétendraient-ils défendre le style fugué contre les attaques de Berlioz ?

La chanson de la Puce, lancée par le diable au nez des buveurs ébahis, est d'une légèreté spirituelle, mais le refrain manque d'aigreur et n'accuse pas assez le caractère sardonique du chanteur improvisé. Le démon entraîne Faust aux bords

de l'Elbe sur un tourbillonnement orchestral tout à fait féerique ; puis ici commence cette admirable scène du sommeil de Faust bercé par les sylphes, qui a été trop souvent exécutée et trop souvent applaudie pour qu'on en puisse dire rien de nouveau.

Je ferai seulement observer que les mesures précédant le cri de Faust endormi : *Margarita !* doivent être toujours chantées piano et que le *forte* éclate seulement sur le *tutti* : *Le lac étend ses flots à l'entour des campagnes* ; il y a là une progression importante à ménager et qui n'est pas bien observée au Conservatoire. Le délicieux ballet des sylphes et le double chœur de soldats et d'étudiants, dont le texte latin brave l'honnêteté et qui se termine par cette curieuse descente du basson, obtiennent toujours et partout le même succès.

C'est une excellente idée qu'a eue Berlioz d'encadrer en quelque sorte dans la sonnerie de la retraite la scène d'amour et de faire revenir ce motif caractéristique avec la chanson des étudiants, lorsque Marguerite, déshonorée et délaissée, se désespère d'attendre toujours en vain le retour du bien-aimé. Après que tambours et

trompettes ont sonné la retraite, Faust pénètre dans la chambre de Marguerite et chante un air : *Merci, doux crépuscule !* empreint d'une rêverie délicieuse et bien joliment accompagné par les violons et les altos enlacés ; la phrase en sourdine des violons qui se déroule si voluptueusement pendant que Faust examine avec une curiosité passionnée les moindres coins de cette chambre virginale, est surtout d'une délicatesse et d'un charme extrêmes.

Les méchantes paroles du démon, qui accourt annoncer la venue de Marguerite sont bien soulignées par les trémolos des cordes,auxquels repondent quelques soupirs de la clarinette : il y a surtout un trait bien curieux, une annonce stridente de la sérénade que le diable va bientôt chanter aux amoureux, lorsqu'il disparaît en leur promettant un épithalame de sa façon. Faust s'est caché dans les rideaux du lit ; Marguerite entre, une lampe à la main, et laisse échapper, en des phrases craintives doucement accompagnées par les flûtes et clarinettes sur de courts trémolos d'altos, l'aveu de son naïf amour pour le héros qu'elle n'a encore vu qu'en rêve.

Lorsque ce cri de passion lui échappe : ***Dieu !***

j'étais tant aimée et combien je l'aimais ! les violons et violoncelles répondent en lançant *con tutta forza* une courte phrase d'une tendresse infinie ; puis reprenant ses esprits, la jeune fille entonne, en tressant ses cheveux, la vieille chanson du *Roi de Thulé*, une ballade au rhythme archaïque et que l'alto solo accompagne si bien en dialoguant avec six autres altos sur de longues tenues des basses. Excellent morceau, en somme, d'un caractère franchement gothique et bien préférable, par cette raison, à telle ou telle mélodie — il ne manque pas de chansons du *Roi de Thulé*—d'une inspiration peut-être aussi heureuse, mais trop moderne.

Le diable appelle les follets à son aide, et tout aussitôt trois petites flûtes de glapir, de sautiller, de courir avec le hautbois comme autant de feux follets qui voltigeraient et danseraient une ronde infernale. Le morceau qui vient après, le menuet des Follets, est une délicieuse fantaisie qui ne le cède en rien à la valse des Sylphes, et que sa longueur seule empêche de faire bisser aussi régulièrement que la valse : ce gracieux babillage des instruments de bois, coupé de sourdes menaces, cette phrase mollement cadencée des violons et

surmontée de stridents appels, ce tourbillonnement final et cette chute si brusque lorsque tous les follets s'éteignent, forment un tableau d'une vivacité et d'un fantastique incroyables.

La sérénade de Méphisto, avec ses *pizzicati* persistants, respire la raillerie la plus méchante, et les avis charitables du diable à la vierge qui va faillir sont autrement cruels chez Berlioz que chez M. Gounod ; c'est qu'aussi le démon ne pourrait parler au théâtre comme il fait au concert, et que l'âpreté des paroles aide singulièrement à l'ironie de la musique. Du reste, la scène entière a été composée et traduite par Berlioz avec une audace qui défierait toute adaptation à la scène; or, il bénéficie naturellement de la franchise de la situation, admissible seulement au concert, et de ce qu'il a pu rejeter toutes les atténuations indispensables pour le théâtre. « Silence! crie le diable aux follets, allons voir roucouler nos tourtereaux! »

Marguerite s'avance tranquillement vers sa couche virginale, tandis que le hautbois et les altos reprennent la chanson du *Roi de Thulée;* elle ouvre les rideaux et pousse un cri de joie... Faust est à ses pieds. Tous deux unissent leur voix dans un grand duo d'amour : trouble pudique,

aveux cachés, tout y est rendu avec une vérité d'expression inouïe ; éperdus, ils succombent aux doux enivrements de la passion, leurs voix s'éteignent, l'orchestre seul murmure de suaves cantilènes... Tout à coup, le démon surgit : « Vite, il faut partir ! les voisins accourent ! la fille est perdue ! » et tous ces sentiments si divers, l'amour vainqueur, la honte craintive, le sarcasme diabolique, se confondent avec les cris des voisins dans un trio final du sentiment dramatique le plus puissant.

Au début de la quatrième partie, Marguerite est dans sa chambre solitaire, qui pleure la fuite de son amant et qui évoque le souvenir du bonheur passé comparé au malheur présent dans un air très-ému et soutenu par la plainte du cor anglais. La nuit vient : la retraite sonne encore dans la rue, des étudiants et des soldats passent au loin en chantant leurs joyeux refrains comme au soir du premier serment d'amour, et Marguerite, accablée par ces souvenirs, reste plongée dans un indicible abattement.

L'invocation que Faust adresse à la Nature, en traînant sa misérable vie à travers les roches et les cavernes, est une très-belle composition, d'une

grandeur de pensée et d'inspiration qui n'a d'égale que la richesse de l'instrumentation. Le diable gravit les rochers pour rejoindre Faust et lui raconte sèchement la condamnation à mort de Marguerite qui a empoisonné sa vieille mère ; toute cette scène de raillerie et de désespoir est accompagnée au loin par une fanfare de chasse infernale, pour laquelle Berlioz a tiré des sons bouchés du cor les effets les plus sinistres et les plus mystérieux.

Le docteur et le diable enfourchent les chevaux d'enfer pour courir sauver Marguerite, et alors commence cet épouvantable morceau de la Course à l'abîme, qu'il faut avoir entendu pour en deviner toute la grandeur terrifiante. Le galop ininterrompu des violons, la phrase désolée du hautbois qui semble être la plainte lointaine de Marguerite, les prières des paysans mis en fuite par cette cavalcade infernale, les terreurs suprêmes de Faust, les cris du diable excitant leurs montures, le glas des trépassés, la ronde des squelettes dansant autour de Faust : tous ces bruits et ces épouvantements se confondent dans un ensemble d'une magnifique horreur, au bout duquel les cavaliers tombent dans un gouffre sans fond.

Tout l'enfer célèbre alors le triomphe de Satan par un concert diabolique pour lequel Berlioz, à court de sonorités nouvelles, a inventé un nouveau langage, et, lorsque les suppôts d'enfer ont suffisamment chanté victoire, le ciel s'ouvre et les voix des anges, unies aux harpes célestes, — c'est-à-dire tous les sopranos et les ténors, plus *deux ou trois cents* enfants, — appellent au séjour des bienheureux la pécheresse repentie, sauvée de la damnation par la grandeur de son chaste amour.

Deux auditions aux Concerts populaires et trois au Châtelet n'ont pas suffi à satisfaire le légitime et subit engouement excité par cette œuvre admirable. Les deux premières parties sont celles qui produisent actuellement le plus d'effet, parce qu'on a eu plus souvent occasion d'en entendre des fragments et que, dans une œuvre aussi longue, l'auditeur, un peu désorienté d'abord, se raccroche volontiers aux passages de sa connaissance et les applaudit d'autant plus qu'il comprend moins les autres ; mais les deux dernières parties ne le cèdent en rien aux premières et obtiendront un succès égal avec le temps. MM. Colonne et Pasdeloup pourront tirer quelque orgueil de ce revirement

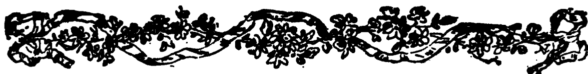
opéré dans le goût du public : ils n'ont épargné ni leur temps ni leur peine pour faire étudier cette composition difficile à une pareille masse d'exécutants râclant, soufflant, frappant ou chantant.

L'interprétation, satisfaisante des deux côtés de la part de l'orchestre et des chœurs, péchait des deux côtés sous le rapport des solistes ; mais M. Colonne, ayant persisté plus longtemps, a pu réunir les meilleurs chanteurs des deux camps et acquérir ainsi une supériorité marquée. M. Lauwers fait un bon Méphisto, chantant bien et prononçant mieux encore; et M. Talazac,chanteur novice doué d'une belle voix, est un Faust acceptable; mais MM. Bonnehée et Prunet, Mmes Garnier et Duvivier n'avaient que de la bonne volonté pour réparer les lacunes d'une complète inexpérience ou d'un organe ruiné. Et le bon vouloir ne suffit véritablement pas pour interpréter une œuvre de cette envergure et de cette difficulté.

De l'aveu même de Berlioz, rien ne le toucha plus profondément dans toute sa carrière d'artiste que notre profonde indifférence à l'endroit de cette belle œuvre que l'Allemagne avait mainte fois

entendue et applaudie dans son entier. Cette indifférence a donc heureusement cessé ; n'était-il pas grand temps qu'elle prît fin, puisque Berlioz est mort depuis huit ans ?





CHAPITRE V

LE REQUIEM

Mars 1878

Berlioz vivrait encore que cette réapparition du *Requiem* l'aurait probablement moins surpris que le succès d'engouement obtenu par sa *Damnation de Faust*, car cette œuvre, d'un caractère beaucoup plus sévère, partant moins accessible à la foule, avait pourtant été sinon mieux accueillie, au moins plus souvent essayée et supportée en France, à Paris, que sa légende dramatique bâtie sur le poëme de Gœthe. Il y a là une anomalie qu'on ne comprend pas bien tout d'abord, et qui s'explique en raison des cérémonies du culte catholique où nos compositeurs officiels, en première ligne les membres de l'Institut, peuvent glisser quelques-unes de leurs productions dites religieuses, sans encourir un jugement nettement exprimé de la part du public, qui ne saurait manifester son impression dans le saint lieu et qui, d'ailleurs, a toujours des trésors

d'indulgence pour la musique qu'on lui fait entendre sous les arceaux d'une église quelconque.

C'est, sans doute, en raison du silence forcé de l'auditoire que le *Requiem* a pu être exécuté plusieurs fois à Paris, d'abord aux Invalides, puis à l'Opéra, puis encore à deux reprises dans l'église Saint-Eustache, sans que le public ait paru s'en fâcher, tandis que *la Damnation de Faust*, cette création beaucoup plus variée, plus vivante, plus théâtrale enfin et par conséquent plus dans le goût général, avait été jugée et condamnée sans appel possible en deux auditions. On aurait exécuté le *Requiem* à l'Opéra-Comique et *la Damnation* aux Invalides, que ç'aurait été tout le contraire, à supposer, ce qui n'est pas invraisemblable, qu'on pût confondre alors deux créations de caractère et de style aussi différents.

L'histoire de la composition du *Requiem* est des plus connues, car on l'a rappelée bien des fois d'après le récit si rageur et si amusant de Berlioz. La généreuse initiative du ministre de l'Intérieur, M. de Gasparin, qui lui commande cette messe des morts en 1836; — l'opposition

sourde du directeur des beaux-arts qui retarde autant que possible la rédaction de l'arrêté ministériel, sachant bien que le ministre va tomber et espérant que cette commande insolite ne survivra pas au ministre; — les difficultés de copie et des répétitions faites en toute hâte afin d'arriver avant la fin de juillet, époque fixée pour le service funèbre qu'on célébrait tous les ans pour les victimes de la Révolution de 1830; — la décision prise subitement par le ministère que la cérémonie aurait lieu cette année-là sans musique; — l'irritation de Berlioz à cette nouvelle, ses démarches pour obtenir que ce *Requiem* sans emploi fût exécuté aux Invalides pour la mémoire des soldats français tués sous les murs de Constantine et, en particulier, du général Danrémont; — l'acquiescement du général Bernard, ministre de la guerre, à cette proposition; — la rage de Cherubini dont on exécutait toujours une des deux messes funèbres dans les cérémonies de ce genre, son attaque de fièvre et les démarches actives de ses élèves, Halévy en tête, pour faire reporter sur Cherubini la faveur accordée à Berlioz; — l'intervention énergique des Bertin qui sauvegardent les droits de Berlioz, l'exécution solennelle de sa

messe sous les ordres d'Habeneck, avec lequel il était brouillé depuis trois ans ; — le caprice inexplicable de celui-ci, posant subitement l'archet et prenant une prise de tabac à l'endroit même où il était le plus nécessaire de bien marquer la mesure aux quatre orchestres d'instruments de cuivre employés dans le *Tuba mirum* ; — le grand succès remporté par l'œuvre « en dépit de toutes les conspirations, lâches ou atroces, officieuses ou officielles » ; — la difficulté que Berlioz rencontra pour se faire payer les dix mille francs promis par le ministère, les belles phrases dont on le leurra et la croix qu'on voulut lui donner pour ne pas payer trois mille francs ; — son refus indigné, les moyens violents qu'il employa pour se faire rembourser ; — sa libération entière envers les musiciens, les chanteurs et les copistes, plus Duprez, qui avait chanté les solos du *Sanctus*, et Habeneck « l'incomparable priseur, » à chacun desquels il donna trois cents francs ; — enfin les calomnies des journaux d'opposition qui le désignaient comme un des favoris du pouvoir, et l'accusaient d'avoir empoché trente mille francs, alors qu'il ne lui restait pas un sou après avoir liquidé tous les frais : — autant d'épisodes

affligeants ou réjouissants, tristes ou burlesques qu'on a racontés cent fois et qu'on redira bien davantage avant qu'on n'ait rien changé dans le meilleur des mondes officiels possible.

Berlioz, assez prolixe d'habitude en ce qui concerne la composition de ses différents ouvrages, ne dit que fort peu de chose sur celui-ci : « Le texte du *Requiem* était pour moi une proie dès longtemps convoitée, qu'on me livrait enfin et sur laquelle je me jetai avec une sorte de fureur. Ma tête semblait prête à crever sous l'effort de ma pensée bouillonnante. Le plan d'un morceau n'était pas esquissé que celui d'un autre se présentait; dans l'impossibilité d'écrire assez vite, j'avais adopté des signes sténographiques qui, pour le *Lacrymosa* surtout, me furent d'un grand secours. Les compositeurs connaissent le supplice et le désespoir causé par la perte du souvenir de certaines idées qu'on n'a pas eu le temps d'écrire et qui vous échappent ainsi à tout jamais. J'ai, en conséquence, écrit cet ouvrage avec une grande rapidité et je n'y ai apporté que longtemps après un petit nombre de modifications... »

Ces renseignements-là ne sont pas très-

instructifs, mais ceux qu'il donne sur ses démarches avant l'exécution sont également sommaires. On croirait, par exemple, d'après le récit officiel des *Mémoires*, que l'idée de faire exécuter le *Requiem* au service du général Danrémont germa spontanément dans l'esprit du directeur des beaux-arts, à seule fin de se débarrasser de Berlioz, et que l'affaire ainsi engagée fut conclue en moins de deux heures; — mais Berlioz embellit singulièrement les choses et certaine lettre de lui, passée dernièrement en vente publique, prouve qu'elles allèrent beaucoup moins vite en réalité.

« Mon cher Dumas, écrivait-il le 30 octobre 1837 au célèbre romancier, très en crédit au Palais-Royal, Ruolz doit vous voir demain mardi au sujet d'une affaire musicale, que vous pourriez faire réussir et qui m'intéresse vivement. Seriez-vous assez bon pour me donner encore un coup d'épaule ? Il s'agit de faire exécuter mon malencontreux *Requiem* dans une cérémonie que motiverait la prise de Constantine. Si le duc d'Orléans le voulait, ce serait très-aisé. J'irai vous voir pour en causer plus au long.... ».

Il fallut donc de puissantes protections, à n'en

pas douter, pour enrayer le mauvais vouloir de l'intendant des beaux-arts, de Cavé, pour l'appeler par son nom, qui se croyait un juge infaillible en matière musicale, ne reconnaissait une réelle valeur qu'à Rossini et accordait tout au plus que Beethoven « n'était pas sans talent », en ajoutant par grâce : « Beethoven vous devez connaître *ça*, monsieur Berlioz ? »

Le *Requiem* est une œuvre romantique au premier chef. Berlioz l'avait composé, comme il le dit, avec une sorte de fureur dans le temps ou les idées de rénovation littéraire et artistique avaient acquis toute leur force d'expansion, et il avoue qu'il l'a très-peu retouché plus tard. Aussi faut-il se garder de juger cette création de sang-froid non plus que l'auteur ne l'a composée de sens rassis ; il faut se laisser gagner, en quelque sorte, par sa fièvre pour mieux entrer dans l'esprit de l'œuvre et l'apprécier comme il a voulu sans doute qu'elle fût jugée. Il ne faut pas non plus rapprocher cette messe des morts d'aucune autre, qu'elle soit signée de Mozart, de Cherubini, de Schumann ou de Brahms, car chacun de ces compositeurs s'est efforcé de rendre le texte liturgique ou sa paraphrase en langue moderne (en allemand

15

pour le *Requiem* de Brahms), avec cette simplicité de moyens et cette grandeur sévère qui conviennent bien à la musique religieuse.

Berlioz, au contraire, s'est bien moins occupé de donner à son œuvre le caractère religieux que d'en dramatiser les diverses parties, et s'il avait fait pour son *Requiem* comme pour ses autres créations, s'il avait décrit, analysé le travail qui se faisait dans sa pensée à propos de chaque morceau, si nous pouvions assister rétrospectivement à la genèse de chaque verset de sa messe, nous verrions qu'il a dû la concevoir et la composer exactement comme il a conçu et composé sa symphonie dramatique de *Roméo et Juliette*. Ce sont les mêmes brusques arrêts de la phrase mélodique, les mêmes retours inattendus à une pensée dominante, les mêmes recherches de sonorités étranges, les mêmes silences prolongés qui ont une grande éloquence dans l'idée de l'auteur, les mêmes oppositions entre de foudroyants éclats et des demi-sonorités d'une douceur infinie, les mêmes contrastes, les mêmes minuties, les mêmes heurts.

Avec cette préoccupation constante qu'il a de tracer un tableau saisissant sur chaque verset du

Requiem bien plutôt que de serrer de près le sens exact du texte latin, Berlioz se donne libre carrière et prend des licences qu'il condamnera plus tard en termes sanglants chez autrui. Il jongle avec les paroles, il brise les phrases et les émiette pour les adapter au rhythme persistant qu'il a adopté, — voyez plutôt les mots *dies illa* coupés en quatre pour terminer le *Lacrymosa*, les répétitions précipitées des mots *Kyrie eleison* à la fin du premier morceau, et surtout le dessin implacable et absolument inexplicable des ténors sur les mots : *Dies iræ*, — de plus, il imagine, lui qui se moquera si bien des roulades de Marcello, de faire vocaliser des mesures entières aux premiers ténors sur la phrase : *Quantus tremor est futurus* etc. ; mieux encore, il bâtit une fugue d'assez belles dimensions sur le *Hosannah in excelsis*, lui, le révolutionnaire à tous crins, qui rira si fort de la fugue et la qualifiera de « bestialité dans toute sa splendeur ».

Tous les droits qu'il s'arroge et qu'il ne croit pas un instant qu'on puisse lui contester, il le fait pour dépeindre de la façon la plus terrible à ses yeux les scènes douloureuses ou terrifiantes dont il trouve le sujet dans les paroles du *Requeim*,

et c'est aussi pour y mieux réussir qu'il imagine ces accouplements bizarres d'instruments qu'il se vanta par la suite d'avoir trouvés et qui ne répondent pas toujours à l'idée excessive, surhumaine qu'il avait dans l'esprit et qu'il a voulu rendre. A dire vrai, on ne comprend bien son idée que quand on en est exactement informé.

Parmi les effets d'instrumentation chers à Berlioz et qu'il imagina pour son *Requiem*, se trouvent d'abord les accords parfaits qu'il a réalisés au moyen de huit paires de timbales, et les grincements étranges qu'il tire des sons aigus de la flûte, accouplés aux notes les plus graves du trombone, de façon que la note des flûtes semble être comme la résonnance harmonique suraiguë des trombones, dont les grondements ultra-profonds doivent rendre plus terrifiant l'arrêt de la phrase vocale dans le chœur : *Hostias et preces*.

L'effet, je le reconnais, est on ne peut plus bizarre et le morceau entier est d'une très-belle expression, mais l'étrangeté voulue de cette sonorité ne dépasse-t-elle pas la mesure en faisant sourire l'auditeur non prévenu plutôt qu'en le terrifiant ? Quand aux accords parfaits de timbales,

il est bien possible que ces roulements en accords complets donnent un son plus plein, plus étoffé dans un ensemble, dans le *Tuba mirum* par exemple, mais lorsqu'ils reviennent presque seuls à la fin de la messe sur des arpéges des cordes, la tierce et la quinte ne sont guère perceptibles, et il faut bien avouer que l'effet ne répond pas ici à la théorie éclose dans l'esprit de Berlioz.

Ces observations générales et ces remarques techniques une fois exposées, il faut reconnaître qu'il règne dans l'œuvre entière un souffle puissant, et que ce *Requiem*, si singulier qu'il soit comme composition religieuse, est une création admirable dans certaines de ses parties et intéressante dans toutes.

Le *Kyrie* est un des morceaux les moins bizarres et les plus expressifs ; la phrase dialoguée des ténors et des basses : *Te decet hymnus*, sur une ondulation des violoncelles, est particulièrement touchante et aussi la mélodie des voix de femmes, avec les flûtes et hautbois, sur une batterie des violons et des altos. L'explosion du *Tuba mirum* avec ces quatre orchestres de cuivre qui semblent éveiller les morts des quatre coins de l'horizon (disposition théâtrale d'un effet

grandiose et que Félicien David et M. Verdi ont empruntée à Berlioz en l'affaiblissant beaucoup, l'un pour son *Jugement dernier*, l'autre dans son récent *Requiem*), a soulevé la salle entière.

Il est vrai que le morceau est également admirable depuis les premières notes jusqu'aux dernières : *Mors stupebit*, répétées d'une voix expirante, et que les appels superposés de trombones ont été lancés de façon à surprendre Berlioz, lui qui se plaignait de n'avoir jamais pu rencontrer en France ni en Allemagne tromboniste capable de les lancer à toute volée. Entre ce morceau et le *Rex tremendæ*, qui est écrit aussi dans cette gamme de sonorités fulgurantes, Berlioz, qui s'entend si bien aux contrastes, a placé une triste lamentation des ténors : *Quid sum miser*, accompagnée seulement par les cors anglais, les violoncelles et les bassons.

De même, la strophe *Quærens me* est écrite pour les voix seules, sans orchestre, afin de ménager l'effet du *Lacrymosa* où l'orchestre entier se déchaîne de nouveau avec une furie irrésistible : la phrase primordiale, ces appels haletants de toutes les voix entrecroisées, me semble beaucoup plus vraie, partant plus émou-

vante, que la mélodie cadencée à l'italienne des ténors et sopranos chantant à l'unisson des violoncelles avec réponses des voix graves unies aux contre-basses et aux bassons.

Cette page de grande dimension et d'une sonorité éclatante produit une impression très-vive; elle me paraît pourtant moins absolument belle que l'*Offertoire* qui suit, un admirable morceau symphonique, où les voix ne lancent que de temps à autre de courtes exclamations aussitôt réprimées. Et tel était l'avis de Schumann qui, entendant l'orchestre de Leipzig répéter ce morceau sous la direction de Berlioz, sortit de son mutisme habituel pour dire brièvement au musicien-voyageur : « *Cet offertorium surpasse tout.* »

Après l'*Hostias*, murmuré par le chœur et entrecoupé de ces prodigieux accords de flûtes et de trombones, commence le *Sanctus*, une mélodie séraphique soupirée par le ténor solo, soutenue à l'aigu par la flûte et reprise par toutes les voix sur un doux bruissement des altos divisés; cette page délicieuse se termine par un brillant *Hosannah* qu'on a entendu d'abord à l'état de

simple épisode entre les deux reprises du motif principal.

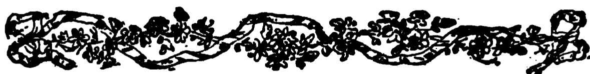
Le début de l'*Agnus* reproduit encore la mélopée chorale de l'*Hostias*, avec les inévitables appels de flûtes et de trombones, puis l'auteur ramène habilement le beau motif du premier chœur : *Te decet hymnus*, auquel s'enchaîne un *Amen* non fugué cette fois et qui est cependant d'une extrême élévation.

Voilà longtemps que M. Colonne projetait de nous rendre cette vaste composition, et il a dû mettre une rare persévérance avant d'en arriver à ses fins, tant pour réunir les éléments d'une véritable armée vocale et orchestrale que pour faire apprendre à tout ce monde une œuvre aussi complexe et d'une grande difficulté : il y est parvenu cependant et l'exécution qu'il nous en a donnée a été de tous points satisfaisante, y compris le ténor solo M. Mouliérat qui succédait à Duprez à quarante ans d'intervalle et qui n'avait pas à le faire oublier.

A Paris comme à Berlin, lorsque Berlioz y conduisit l'exécution du *Requiem*, le public a un instant couvert de ses applaudissements et de ses cris l'entrée du *Liber scriptus;* puis tous les

exécutants sont arrivés aux derniers accords *sotto voce* du *Mors stupebit*, frémissants, mais vainqueurs. Et cependant, le croirait-on ? M. Colonne n'avait pas, comme Berlioz, « le battant d'une cloche dans la poitrine, une roue de moulin dans la tête ; » il ne m'a semblé que ses genoux s'entre-choquassent, il n'enfonçait pas ses ongles dans le bois du pupître et il ne s'est pas mis à rire et à parler très-fort après le dernier accord pour éviter de « tourner de l'œil, » en plein concert.





CHAPITRE VI

LA PRISE DE TROIE

Décembre 1879

La Prise de Troie est le seul de ses ouvrages que Berlioz, à part deux morceaux exécutés à Bade, n'ait jamais entendu. Et cependant douze ou treize ans se sont écoulés entre l'année où Berlioz écrivit les premières scènes de son poëme lyrique et celle de sa mort.

La première trace qu'on en trouve dans ses lettres récemment publiées est dans un billet à M. Auguste Morel : « Je suis immensément occupé, lui écrit-il le 23 mai 1856, et, pour vous dire la vérité, très-malade, sans que je puisse découvrir ce que j'ai. Un malaise incroyable ; je dors dans les rues, etc. ; enfin, c'est peut-être le printemps. J'ai entrepris un opéra en cinq actes dont je fais tout, paroles et musique. J'en suis au troisième acte du *poëme*, j'ai fait hier le deuxième. Ceci est entre nous ; je le cisèlerai à loisir après l'avoir modelé de mon mieux ; je ne demande

rien à personne en France. On le jouera où je pourrai le faire jouer : à Berlin, à Dresde, à Vienne, etc. ; ou même à Londres ; mais on ne le jouera à Paris (si on en veut) que dans des conditions tout autres que celles où je me trouverais placé aujourd'hui. Je ne veux pas remettre ma tête dans la gueule des loups ni dans celle des chiens. »

Le poëme musical des *Troyens*, que Berlioz avait entrepris d'écrire sur *l'Enéide* et qu'il dédia au divin Virgile, *Divo Virgilio*, tout comme il aurait pu dédier son *Faust* à Gœthe et à Shakespeare *Roméo*, formait alors cinq actes. Les deux premiers sont devenus *la Prise de Troie*, qui n'a jamais été exécutée au concert ni au théâtre, et les trois derniers formèrent *les Troyens à Carthage*, qui furent représentés au Théâtre-Lyrique le 4 novembre 1863. Mais cette subdivision, à laquelle Berlioz ne se résigna qu'en désespoir de cause et par suite d'exigences scéniques insurmontables, fut pratiquée en vue de la représentation des *Troyens à Carthage* au Théâtre-Lyrique, soit quatre ans révolus après qu'il avait terminé son poëme entier.

Jusque-là et tant qu'il nourrit l'espoir de faire

admettre son œuvre à l'Opéra, soit par la protection de l'empereur auquel il demande audience afin de lui lire son poëme, soit en démolissant à tour de bras les opéras, d'ailleurs très-misérables, qu'on donnait alors à l'Académie de musique, il faut bien entendre qu'il s'agit toujours des *Troyens* dans leur cadre le plus large, les deux premiers actes ayant pour héroïne Cassandre, et les trois derniers Didon

C'est ainsi qu'il écrivait à son fils en septembre 1859 : «... Carvalho est enthousiasmé de mon poëme des *Troyens*, que je lui ai prêté, il voudrait les monter à son théâtre ; mais comment faire ? il n'y a point de ténor pour Enée... Madame Viardot me propose de jouer à elle seule les deux rôles successivement; la Cassandre des deux premiers actes deviendrait ainsi la Didon des trois derniers. Le public, je crois, supporterait cette excentricité, qui n'est pas d'ailleurs sans précédent. Et nos deux rôles seraient joués d'une façon héroïque par cette grande artiste. Ce serait pour l'année prochaine et dans un nouveau théâtre qu'on va construire sur la place du Châtelet, sur le bord de la Seine. Attendons. »

Ce ne fut pas pour l'année suivante, ni même

pour l'autre, et il lui fallut attendre encore quatre ans avant de voir arriver à la scène seulement la seconde partie de son poëme : il est vrai que c'était la plus longue, et de beaucoup. Restait *la Prise de Troie*. Mais comme les répétitions des *Troyens à Carthage* l'avaient écœuré, il manifestait à M. Alexis Lwoff la ferme résolution de ne plus rien donner que dans un théâtre où « on lui obéirait aveuglément, sans observations, où il serait le *maître absolu* ». Et cela n'arrivera probablement pas, ajoutait-il avec amertume. Et cela n'arriva pas, peut-on dire aujourd'hui.

Cette *Prise de Troie* formait d'abord deux actes : en la séparant du reste du poëme, on l'a subdivisée en trois, naturellement très-courts. Ils mettent en action le deuxième livre de *l'Enéide*, en le raccourcissant beaucoup : Berlioz va même jusqu'à supprimer l'épisode et le récit de Sinon qui en est la cheville ouvrière dans le poëme latin, puisque c'est lui qui explique aux Troyens pourquoi les Grecs ont laissé une si formidable offrande à Pallas et qui les décide ainsi à faire entrer le cheval de bois dans Troie.

En revanche, Cassandre la prophétesse et son fiancé Corèbe (Berlioz écrit Chorèbe), évoqués

seulement dans quelques vers de Virgile, occupent ici le premier plan. Ils remplissent à eux seuls le premier acte pendant que la foule se répand hors des murs de Troie, et que Cassandre s'efforce en vain de rendre un peu de raison à ce peuple affolé et d'arracher son cher Corèbe au carnage qu'elle prévoit.

Au deuxième acte, cérémonie religieuse des Troyens remerciant les dieux de les avoir délivrés des Grecs, combats de lutteurs, bénédiction donnée par l'ancêtre Priam au jeune Astyanax, que guide la veuve d'Hector; entrée impétueuse d'Enée, racontant le sacrilége et la mort tragique de Laocoon ; ordre donné par le prêtre Panthée d'introduire en la ville le cheval de bois pour apaiser le courroux de Minerve; désespoir de Cassandre épouvantée de tant de folie, et chants de triomphe du peuple, abattant les murailles pour traîner plus vite en lieu sûr la redoutable offrande des Grecs.

Le troisième acte ne comprend que l'apparition d'Hector, commandant à Enée de fuir, les derniers combats de celui-ci avant de se résigner à la fuite, et l'appel suprême de Cassandre, exhortant les femmes troyennes à se jeter du haut des murs,

à se frapper du poignard, à s'étrangler l'une l'autre plutôt que de subir le joug de ces Grecs détestés.

Berlioz, sur le tard de sa vie, et lorsque le poids de l'âge eut calmé les effervescences de la jeunesse ou les bouillonnements de l'âge mûr, fut pris d'un bel accès de classicisme, et c'est alors qu'on put voir combien les leçons à bâtons rompus de son maître Lesueur avaient eu d'influence réelle sur cet élève indiscipliné. Des quatre compositeurs que Berlioz adorait comme les dieux souverains de la musique et dont il avait fait ses modèles absolus, deux l'inspirèrent de préférence au début de sa carrière : Beethoven et Weber, deux à la fin : Gluck et Spontini. C'est de *l'Enfance du Christ*, soit de 1854, que date cette évolution, confirmée en quelque sorte par son entrée à l'Institut, qui eut lieu deux ans plus tard, et accentuée à n'en pas douter, d'abord par son opéra de demi-caractère, *Béatrice et Bénédict*, puis par son poëme lyrique des *Troyens*.

Dans l'opéra-comique imaginé d'après Shakespeare, aussi bien que dans le poëme extrait de Virgile, c'est l'influence presque exclusive de Gluck qui se fait sentir, surtout par la coupe

mélodique des scènes, des airs, qui sont d'une pureté extrême et d'une parfaite régularité. Mais quand on parle d'évolution classique avec Berlioz, il faut bien s'entendre. Il est bien évident que lorsqu'il composait les airs de Corèbe et de Cassandre dans *la Prise de Troie*, ou bien ceux de Didon dans *les Troyens à Carthage* et de Béatrice en *Béatrice et Bénédict*, l'idée mère et la coupe de l'air proviennent directement de Gluck; mais en même temps il les renforçait au moyen d'une orchestration beaucoup plus fournie et travaillée que ne pouvait faire l'auteur d'*Alceste*. En un mot, c'est seulement pour la phrase vocale que Berlioz adopte les contours mélodiques de Gluck; pour tout ce qui tient à l'orchestre, il demeure le Berlioz des anciens jours, celui qui a su se former une si riche palette orchestrale en empruntant leurs couleurs les plus éclatantes à Weber et à Beethoven.

Il ne surmonte pas non plus absolument son penchant pour la musique imitative ou descriptive, et tout en y sacrifiant moins souvent que dans la *Symphonie fantastique* ou dans *Roméo et Juliette*, il trouve encore moyen de souligner telle pensée ou tel mot qui fait image, d'un petit

commentaire musical, qu'il croit très-expressif et qu'on ne comprendrait guère si l'on n'avait pas le texte sous les yeux. Ainsi de toute la prophétie de Cassandre, au premier acte, où il y a d'ailleurs une vigueur d'accent et une énergie extrême; ainsi du délicieux andante que chante Corèbe pour apaiser la divinatrice, où Berlioz s'ingénie à rendre par l'orchestre les ondulations de la mer, le souffle de la brise et les chants d'un pâtre heureux; ainsi encore d'un vers de l'apparition d'Hector : *De son faîte élevé Troie entière s'écroule;* après lequel une descente des violoncelles en *pizzicati* indique évidemment l'écroulement des murs. Mais à quoi bon insister? Berlioz, sans cette minutieuse recherche de l'effet purement matériel, ne serait pas Berlioz, et après tout, si cela paraît excessif, appliqué aux plus petits mots du dialogue, il n'en est pas de même quand il s'agit de toute une scène comme la prophétie de Cassandre, dont la puissance est doublée ainsi.

Le premier chœur, qui peint la joie de la populace troyenne se répandant hors de la ville, est proche parent du chœur des paysans de *la Damnation de Faust*, et Berlioz n'aurait pas eu besoin de le signer : effet produit non seulement par la

mesure identique des deux parts, mais aussi par l'harmonie et la disposition des voix. La seconde partie du chœur, celle où les Troyens se moquent de la couardise des Grecs, se déroule sur un motif des instruments de cuivre dont l'allure vulgaire a été évidemment cherchée — et trouvée — par Berlioz. Arrive ensuite le récit et l'air de Cassandre, une page de la plus haute valeur, où la phrase mélodique, l'accent dramatique et la richesse de l'orchestration vont de pair : c'est absolument beau.

Le duo qui suit entre Corèbe et sa fiancée est divisé en deux parties : la première, toute de tendresse et de sentiment, repose sur une mélodie caressante et calme de Corèbe, traversée par le délire prophétique de Cassandre. Afin de l'apaiser, Corèbe lui décrit la paix qui règne au ciel et sur la terre en une phrase charmante, dont l'accompagnemeut d'orchestre rappelle l'air de l'extase de Renaud dans *Armide*, puis le duo se termine par une strette assez commune et dont la reprise en tierces à deux voix laisse à désirer. Deux parties vocales à la tierce ne me paraîtront jamais ni bien audacieuses ni bien nouvelles — même sous la plume de Berlioz.

Le seul fragment de *la Prise de Troie* qu'on ait jamais entendu à Paris est le chœur qui ouvre le deuxième acte : M. Reyer l'a fait exécuter l'hiver dernier au beau festival organisé à l'Hippodrome en l'honneur de Berlioz. Cette marche et cet hymne religieux ont un caractère étrangement grandiose dont on se ferait difficilement idée à la simple lecture, tant l'orchestration y entre pour une grande part.

Le combat du ceste et le pas des lutteurs ont donné occasion à Berlioz d'écrire un de ces morceaux bien francs de rythme auxquels il excelle et qui ne sont pas toujours exempts de quelque bizarrerie : ici, la bizarrerie, renouvelée de *la Dame blanche*, consiste en l'emploi de la mesure à cinq temps; le tout est d'une allure extrèmement légère. La pantomime qui vient ensuite et pendant laquelle Priam bénit le jeune Astyanax, est, par une antithèse à coup sûr voulue, empreinte d'une tristesse noble et calme : c'est la clarinette solo qui chante cette longue mélopée sur laquelle le chœur plaque çà et là ses brèves et douloureuses exclamations.

La brusque entrée d'Enée annonçant la mort de Laocoon est soulignée par un mouvement impé-

tueux de l'orchestre et amène un grand octuor avec chœur sur lequel je demande à faire des réserves. Ce long andante, qui se développe à loisir, peut être un excellent morceau de facture et de tous points parfait au point de vue exclusivement musical. Mais il n'en est pas moins vrai que le mouvement naturel de tous les personnages à l'entrée d'Enée, à la nouvelle de l'attentat sacrilége de Laocoon et de la vengeance de Pallas, n'est pas de se ranger sur le devant du théâtre et de bâtir à leur aise un long morceau d'ensemble en toute lenteur et gravité. Ce serait bien plutôt de se lever, de s'agiter, de courir annoncer le prodige ou d'émettre tous ensemble un avis pour regagner les faveurs de Pallas. Tous demeurent stupides, c'est vrai, mais la raison ne suffit pas, et Berlioz s'est trop bien moqué d'andantes pareils bâtis sur des situations tout aussi mouvementées, pour qu'on ne lui retourne pas quelques-unes des critiques qu'il adressait si largement et si justement à autrui.

Les chants de triomphe par lesquels les Troyens saluent l'entrée en leur ville du cheval de bois, forment une page magnifique, où la pompe éclatante du motif principal est ingénieusement mise

en relief par les jolies phrases incidentes des sopranos et des ténors : cette opposition produit un effet charmant. Berlioz se préoccupait beaucoup de ce morceau capital et écrivait un jour à M. Bennet, le père du pianiste Théodore Ritter : « .... Tout malade que je suis, je vais toujours; ma partition se fait, comme les stalactites se forment dans les grottes humides, et presque sans que j'en aie conscience. J'achève en ce moment d'instrumenter le final monstre du premier acte (1) qui m'avait jusqu'à hier donné de grandes inquiétudes à cause de ses dimensions. Mais j'ai envoyé Rocquemont me chercher au Conservatoire la partition d'*Olympie* de Spontine, où se trouve une marche triomphale dans le même mouvement que la mienne et dont les mesures ont la même durée que celle de mon finale. J'ai compté les mesures; il y en a 347, et je n'en ai, moi, que 244. D'ailleurs, il n'y a point d'*action* durant cet immense développement processionnel de sa marche d'*Olympie*, tandis que j'ai une Cassandre, qui occupe la scène pendant ce déroulement du cortége du cheval

(1) Ce finale est maintenant celui du deuxième acte de *la Prise de Troie*.

de bois dans le lointain. Enfin *cela* peut aller » (1).

Pour se rapprocher autant que possible du tableau rêvé par Berlioz et profitant à souhait des ressources que lui offrait la scène du Châtelet, M. Colonne a fait chanter ce chœur derrière un décor qui s'écarte au moment où, le cortége entrant en scène, on doit l'entendre beaucoup mieux. Disposition ingénieuse, à coup sûr, sous cette réserve que les chœurs chanteront plus fort dans la coulisse, car on les entend à peine tant qu'ils sont masqués par le décor, et la transition est beaucoup trop brusque au moment où celui-ci les laisse à découvert. Avant ce chœur se place un air de Cassandre qui me paraît mieux réussi *théoriquement* qu'*effectivement* : je vois bien ce que Berlioz a voulu faire et comment il a voulu peindre l'effroi de Cassandre affolée au moment qui va décider de la ruine ou du salut de Troie, mais il me semble bien que l'effet cherché n'est

(1) Berlioz tenait tellement — et avec raison — à ce morceau, que lorsqu'il dut sacrifier les deux premiers actes de ses *Troyens* pour qu'on jouât l'ouvrage au Théâtre-Lyrique, il en détacha ce chœur triomphal qu'il fit chanter dans la coulisse en guise de prologue, tandis qu'un rhapsode déclamait à l'avant-scène quelques vers racontant la prise de Troie.

qu'à moitié produit et qu'on le devine seulement avec la partition sous les yeux.

Au début du troisième acte, l'apparition d'Hector à Enée et l'ordre qu'il lui donne de fuir ont été remarquablement rendus par Berlioz au moyen d'un récit vocal descendant lentement par demi-tons, tandis que les sons bouchés du cor donnent à la scène entière une teinte des plus sombres. Cette première partie me paraît mieux valoir que la deuxième, lorsque Enée et les chefs troyens courent se battre une dernière fois avant de gagner la mer. Les supplications des Troyennes embrassant l'autel de Cybèle et les furieuses exhortations de Cassandre forment une scène vraiment belle où les chœurs de femmes, écrits toujours à trois parties, ont une plénitude et une vigueur rares. Les violentes apostrophes de la divinatrice chassant les femmes lâches du temple sont admirablement soutenues par l'orchestre, et toutes les héroïnes succombant sous le nombre, lancent à la face de leurs vainqueurs ce dernier cri prophétique : *Italie! Italie!*

Cette belle partition, qui saisit à une première audition les personnes même les moins musiciennes, quand elles se donnent la peine d'écouter,

ne vaut cependant pas *les Troyens à Carthage*, à ce qu'assurent ceux qui ont pu entendre cet opéra presque autant de fois qu'on l'a donné. Que serait-ce donc si un théâtre lyrique quelconque, à défaut de l'Opéra, reprenait cet ouvrage trop vite oublié après une vingtaine de représentations et qui donna seulement à Berlioz la faculté de secouer le joug du critique et de vivre autrement qu'à coups de plume et de feuilletons !

M. Colonne a fait étudier cette partition difficile avec le soin religieux qu'il apporte à tout ce qui concerne Berlioz, et il est arrivé à un excellent résultat : son orchestre et ses chœurs marchent à merveille et semblent partager la foi de leur jeune chef. Il n'y a guère que deux solistes importants : Cassandre et Corèbe. Mlle Leslino, qui débuta par Valentine à l'Opéra et que son ancien directeur de Marseille empêche de continuer ses débuts à Paris, chante le rôle de Cassandre avec intelligence et sentiment, mais d'une voix sans portée dans le *medium* et assez forte dans le haut : le malheur est que le rôle est écrit presque constamment dans les cordes médianes. Chez M. Pasdeloup, c'est Mme Charton-Demeur, l'interprète préférée de Berlioz et la

créatrice du rôle de Didon, qui tient la partie de Cassandre avec une voix bien affaiblie, hélas! et dont la déclamation la mieux sentie ne saurait masquer les défaillances. M. Lauwers, le baryton en titre des concerts du Châtelet, interprète fort convenablement le rôle de Corèbe, dont M. Piccaluga change le caractère en ténorisant tant qu'il peut au Cirque d'hiver.

J'ai entendu les deux premières parties de *la Prise de Troie* au Cirque d'hiver, et l'œuvre entière au Châtelet, et en voyant deux chefs d'orchestres aussi dissemblables que MM. Colonne et Pasdeloup rivaliser à qui pénétrerait le plus la pensée de Berlioz et dirigerait le mieux son œuvre, involontairement me revenait en mémoire l'avis sarcastique inscrit par Berlioz en tête de sa partition : « L'auteur croit devoir prévenir les chanteurs et les chefs d'orchestre qu'il n'a rien admis d'inexact dans sa manière d'écrire. Les premiers sont, en conséquence, priés de ne rien changer à leurs rôles, de ne pas introduire des hiatus dans les vers, de n'ajouter ni broderies ni appogiatures, dans les récitatifs ni ailleurs, et de ne pas supprimer celles qui s'y trouvent. Les seconds sont avertis de frapper certains accords

d'accompagnement dans les récitatifs toujours sur les temps de la mesure où l'auteur les a placés, et non avant ni après. En un mot, cet ouvrage doit être exécuté tel qu'il est. »

MM. Colonne et Pasdeloup l'ont lue assurément, cette note enfiellée, et l'on fait lire à tous leurs interprètes. Et voilà comment Berlioz, dix ans après sa mort, a pu obtenir ce qu'il avait vainement demandé toute sa vie : un opéra de lui exécuté sans observations, avec une obéissance aveugle aux volontés d'un maître absolu.





TABLES



TABLE DES MATIÈRES

SECONDE PARTIE

LES ŒUVRES

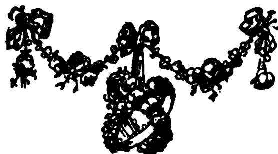


TABLE DES ILLUSTRATIONS

Quelques renseignements sont nécessaires, sinon sur la lettre, au moins sur les portraits qui accompagnent ce volume.

Ces deux lithographies sont extrêmement rares, surtout celle de Miss Smithson, qu'un de mes amis, grand collectionneur de portraits, a eu beaucoup de peine à trouver pour moi. Ce portrait, le costume le dit assez, est de la fin de la Restauration, époque de l'arrivée et du grand succès de Miss Smithson à Paris.

Le portrait de Berlioz, qui le représente dans toute la force de l'âge et de l'activité, m'a été gracieusement donné par M. Richault fils. La mention, *Londres, 1851*, montre que cette lithographie, d'origine française, a été faite à l'occasion des concerts que Berlioz donna vers cette époque en Angleterre et qui, malgré leur succès, aboutirent à la chute de *Benvenuto Cellini*, en juin 1853.



Havre.— Imp. du Commerce, L. Echégut, adm.-dir. 3, rue de la Bourse


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00783 9023

